cahiers du CINEMA

Bergman
Eisenstein, Hyères
Etats Généraux



numéro 203 août 1968

Collection des

CAHIERS DU CINEMA

JEAN-LUC GODARD PAR JEAN-LUC GODARD



Editions Pierre Belfond

VIENT DE PARAITRE : LE PREMIER VOLUME DE LA COLLECTION DES « CAHIERS », CONSACRE A JEAN-LUC GODARD. EN VENTE PARTOUT, 414 PAGES, 14 FRANCS.

« Le problème principal de notre temps...
n'est ni le problème de l'Histoire, ni de
l'Existence, ni de la Praxis, ni de la Structure,
ni de l'Epistémologie, ni du Cogito, ni du Psychisme,
ni aucun des problèmes qui ont envahi le champ de notre vision.
Le problème principal est :
Plus c'est intelligent, plus c'est stupide. »
Witold Gombrowicz.

cahiers du CINEMA



« Premier amour, version infernale », de Susumu Hani.



« Le Socrate » de Robert Lapoujade.

N° 203 AOUT 1968

Editorial	5
S.M. EISENSTEIN	
A propos du « Pré de Béjine », par Barthélemy Amengual	6
INGMAR BERGMAN	
Entretien avec Ingmar Bergman sur « L'Heure du loup »	48
Postface, par Jean-Louis Comolli	58
SITUATION DU NOUVEAU CINEMA : HYERES	
Les films des IVes Rencontres de Hyères, par Jacques Aumont et Jean-Louis Comolli	14
Entretien avec Désiré-Ecaré, par Jacques Aumont	21
LES ETATS GENERAUX DU CINEMA FRANÇAIS	
Révolution dans/par le cinéma	24
I. HISTORIQUE	
Chronologie des Etats Généraux	25
Fin d'un Festival : Cannes, par Michel Delahaye	27
II. PROJETS DE NOUVELLES STRUCTURES	
L'ancien et le nouveau, projet 16	29
Projet 13	32
Projet 4	34
Projet 19	34
Projet de synthèse	35
Motion finale des Etats Généraux	38
III. POSITIONS	
En avoir (le droit) ou pas, par Jacques Doniol-Valcroze	40
Evolution et devenir des E.G., par Robert Lapoujade	41
L'affaire de tous, par Philippe Arthuys	42
Une expérience d'école auto-gérée : IDHEC mai/juin 1968	43
Les films des Etats Généraux	46
Ce qui s'est passé à Pesaro, par Bernard Eisenschitz	46
LE CAHIER CRITIQUE	
Rouffio : L'Horizon, par Sébastien Roulet	61
Fellini : Histoires extraordinaires, par Jacques Aumont	62
Visconti/Pasolini : Les Sorcières, par Sylvie Pierre	62
RUBRIQUE	
Liste des films sortis à Paris du 20 mai au 9 juillet 1968	63

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e - Tél. : 359-01-79. Rédaction : 8, rue Marbeuf, Paris-8e - Tél. : 359-01-79

IIe Semaine des Cahiers à Thonon

MAISON DE LA CULTURE DE THONON ET DU CHABLAIS

du 17 au 21 août 1968
Journées cinématographiques internationales
en collaboration avec les cahiers du cinéma

SAMEDI 17	20 h 30	UNE AFFAIRE DE CŒUR / Makavejev / Yougoslavie
	22 h	LE RETOUR DU FILS PRODIGUE / Schorm / Tchéc.
DIMANCHE 18	20 h 30	STRANDED / J. Compton / Etats-Unis
	22 h	TERRE EN TRANSES / Rocha / Brésil
LUNDI 19	20 h 30	PARANOIA / Ditvoorst / Hollande
	22 h	EN MARGE / Kramer / Etats-Unis
MARDI 20	20 h 30	LA ROUTE PARALLELE / Khittl / Allemagne
	22 h	LA BARRIERE / Skolimowski
MERCREDI 21	20 h 30	LES IDOLES / Marc'O / France
	22 h	LE PERE / Szabo / Hongrie

Tous les jours à	15 h 30	COURTS METRAGES
	17 h	TABLE RONDE PUBLIQUE avec des réalisateurs et des critiques cinématographiques

Après la projection des longs métrages, débats animés par Michel Delahaye

ABONNEMENT DONNANT ACCES A TOUTES LES SEANCES : 25 F

1 séance	adhérents	3,50 F	non-adhérents	5,00 F
2 séances	adhérents	6,00 F	non-adhérents	8,00 F

Projection des courts métrages et tables rondes : entrée gratuite

EDITORIAL

Nos lecteurs constateront dans ce numéro deux changements importants : disparition du Conseil des Dix, diminution du nombre des notes critiques de la Liste des films sortis en exclusivité à Paris. Dans les prochains numéros, la formule du Petit Journal et celle du Cahier critique seront également modifiées. Ces quatre rubriques sont par nature liées à ce que l'on nomme « l'actualité cinématographique » : actualité qui, totalement assujettie à la sortie des films en exclusivité parisienne, correspondait de moins en moins à ce qui pour nous est le présent du cinéma. En effet, la sortie de la plupart des films importants est, de par la politique de profit des distributeurs, programmateurs, exploitants, le plus souvent différée, quand elle n'est pas carrément empêchée, voire sabotée (par mutilation des films ou par incurie de la programmation). Le cinéma ressemble de moins en moins à l'image que donnent de lui les sorties sur les Champs-Elysées et même au Quartier Latin. Il n'est donc plus question de défendre un « cinéma parallèle » qui resterait perpétuellement le parent pauvre du cinéma « officiel » : c'est tout ou partie de ce dernier qui est devenu pour nous marginal. Marginal, ce cinéma « officiel » l'était aussi depuis longtemps dans nos sommaires, partagés entre films qui n'étaient plus visibles que dans les cinémathèques et ciné-clubs, et films nouveaux qui étaient loin d'être visibles partout et risquent de l'être moins encore, la censure politique s'ajoutant aux censures commerciales. Ces deux catégories pourtant constituent l'essentiel du cinéma, dont c'est notre fonction d'entretenir les lecteurs, le reste n'étant qu'accessoire et anecdotique. Dans cet esprit, le Conseil des Dix, fatalement complice de l'arbitraire de la distribution parisienne, n'a plus de raison d'être. Parmi les films sortis en exclusivité à Paris, nous ne parlerons plus que de ceux qui requièrent l'attention — fût-ce pour les contester. Quant au Petit Journal et au Cahier critique, ils serviront, dans le même sens, à accélérer la connaissance et la diffusion de ce qu'est vraiment le cinéma d'aujourd'hui. C'est pourquoi aussi, poursuivant et intensifiant l'action des « Semaines des Cahiers », nous prendrons nous-mêmes et appuierons toutes initiatives destinées à montrer les films qui ne sont pas montrés, et doivent l'être. Tâche qui, il va sans dire, ne saurait être menée à bien sans l'appui actif de nos lecteurs. — La Rédaction.

"Processionnal pour saluer les temps nouveaux"

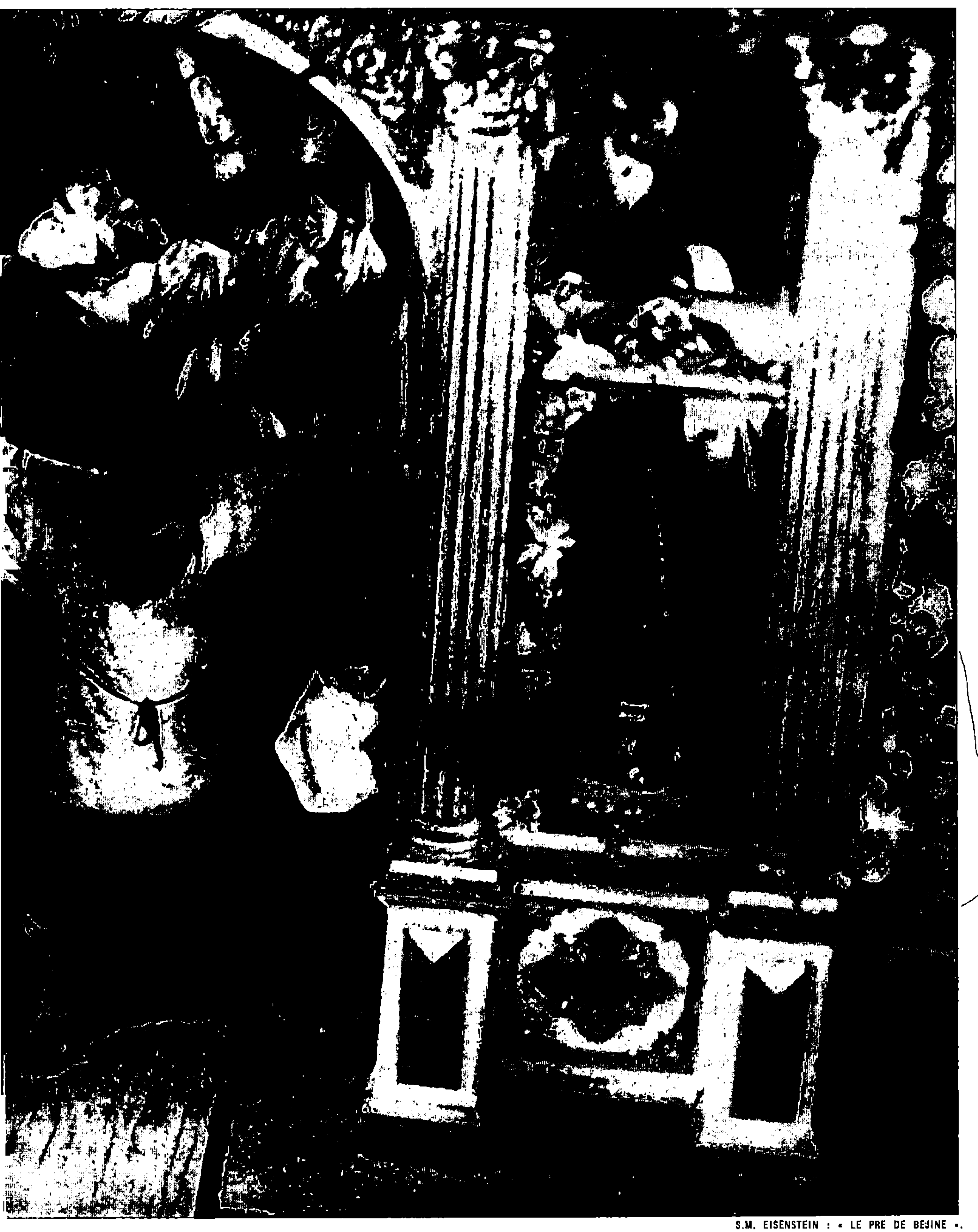
à propos du "Pré de Béjine" par Barthélémy Amengual



« Et serve à l'avenir la langue magistrale
Qui Dieu si bien servit. »
(Aragon, « Sacre de l'avenir ».)

Du 23 au 30 janvier 1968, s'est tenue à Moscou, à l'occasion du 70ᵉ anniversaire de la naissance du cinéaste, une « Conférence théorique » internationale sur le thème « l'Héritage de S.M. Eisenstein et notre temps ». Cette conférence présentait l'originalité de ne rassembler que des « eisensteiniens » — de plus ou moins grande envergure — et des collaborateurs et amis d'Eisenstein.

Des travaux particulièrement féconds de cette rencontre, des souvenirs passionnants qui y furent évoqués, il nous a paru utile de tirer les éléments d'un dossier sur « Le Pré de Béjine », entreprise tragiquement avortée et fascinante sur laquelle, il y a peu encore, nous ne savions pratiquement rien.



S.M. EISENSTEIN : « LE PRE DE BEJINE ».

I. LE SYNOPSIS.

Voici, tirés du programme du Cycle Eisenstein organisé par le « Gosfilmofond » de Moscou, en juin 1966, les synopsis des deux versions du « Pré de Béjine », telles qu'elles furent prévues dans « l'idéal ».

A. PREMIERE VARIANTE

Prologue. Le parc Tourgueniev. Des arbres en fleurs. Ecoliers et pionniers. **A la lisière de la forêt.** Stépok pleure devant le corps de sa mère. « Père l'a tuée à force de coups. » L'isba du père. Le père se plaint que son fils l'ait dénoncé aux autorités soviétiques. Retour de Stépok. Son père le menace : « Si le fils trahit son propre père, qu'il soit abattu comme un chien. » Entrent la Présidente du kolkhoze et des pionniers. Le père nie sa participation à l'incendie des moissons. Prascovie, la Présidente, emporte la petite sœur de Stépok. Stépok quitte la maison paternelle.
Siège de l'église. Les incendiaires tirent depuis l'église. Des komsomols avancent vers l'autel. Corps à corps. Les incendiaires sont arrêtés.
Route. Un fleuve de tracteurs. La foule des moissonneurs. Les incendiaires arrivent près du convoi. Tempête de sifflets. Tentative de lynchage. Stépok plaisante et fait tomber la tension. Les incendiaires sont emmenés sous les rires. Moissons. Arrivée du Commissaire politique du village.
Destruction de l'église. Les kolkhoziens démontent l'iconostase. Paysannes à l'autel. Procession. « Par les vallons et par les bois. » Le pope sous les cloches. Les pionniers empilent les icônes.
Ravin. Les incendiaires et le père de Stépok désarment et massacrent leurs convoyeurs. Une paysanne et son bébé dans la forêt. Un jeune incendiaire viole la mère.
Nuit. Le pré de Béjine. Arbres. Rivière. Chant des pionniers. Stépok sur la tour de guet. Coup de feu du père. « Si le fils trahit son propre père... »
Bois de bouleaux. Poursuite et arrestation des incendiaires. Le jeune incendiaire est écrasé par un tracteur.
Pré de Béjine. Arrivée du Commissaire et du médecin. Celui-ci fait un pansement à Stépok. Les enfants cueillent des fleurs. Le Commissaire et Stépok. Le soleil se lève. Stépok meurt.

B. DEUXIEME VARIANTE

Forêt de bouleaux. Soir. Stépok et son père Samokhine posent un piège à loup. Maslov communique l'arrivée d'un nouveau Commissaire politique.
Station M.T.S. (Station Mécanique et Tracteurs). On prépare les tracteurs et les « combinés » pour la récolte. Le Commissaire salue les brigades. La station s'endort.
Isba de Samokhine. Samokhine et des koulaks préparent l'incendie du M.T.S. La grand-mère enfonce des allumettes dans des fleurs de tournesol. Stépok éveillé par la conversation surprend ce projet d'incendie.
Station M.T.S. Nuit. Conversation du Commissaire avec le gardien. Le gardien prend son service. Les incendiaires jettent les fleurs de tournesol parmi les dépôts d'essence. Stépok avertit le Commissaire. Les tournesols sont découverts.
Isba de Samokhine De bon matin. Le père est arrêté.
Eglise. Fusillade avec les incendiaires. Assaut de l'église. Arrestation des incendiaires.
Route. Un fleuve de tracteurs. Les incendiaires s'arrêtent. Tentative de lynchage.
Magasins collectifs. Un tournesol non-retrouvé fait exploser les citernes d'essence. On tente d'éteindre l'incendie. Arrivée des pompiers.
Forêt de bouleaux. Des enfants dans la nuit. Stépok échange son tour de surveillance sur le mirador avec Igor.
Fond du ravin. Les incendiaires désarment leurs convoyeurs et se cachent dans la forêt. Maslov viole la femme.
Nuit. Arbres. Rivière. Stépok raconte une légende révolutionnaire.
Forêt de bouleaux. La colonne des tracteurs. Les incendiaires dans la forêt.
Champ nocturne. Stépok sur le mirador. Un coup de feu. Père et fils. « Je ne leur donnerai pas ce que j'ai de plus cher. » Stépok se jette dans les blés. Second coup de feu du père. Les enfants découvrent Stépok.
Forêt. Chasse aux incendiaires. Samokhine se prend à son piège à loup.
Champs. Un komsomol panse Stépok. Mort de Stépok. Le Commissaire politique porte son corps. Les enfants conduisent les chevaux. Cortège funèbre. Moissons. Les pionniers saluent Stépok.

II. LE DECOUPAGE

Voici, tel que j'ai pu le reconstituer, le découpage des deux versions comme elles figurent dans la restitution du « Pré de Béjine » par les soins de Naoum Kleiman.

A. PREMIERE VERSION

Prologue
— Une allée, une clairière dans un parc. Un monument à Tourgueniev. Des arbres en fleurs.
— P.R. Arbres en fleurs.
Village.
— Un clocher. Panoramique de haut en bas, à peine amorcé. (On peut se rappeler ce que Eisenstein écrit d'un mouvement identique dans « La ligne générale », au sujet du montage polyphonique de la séquence de la « procession » : « Le motif — du ciel à la poussière — avait été annoncé dès le début de la séquence par un plan-clé, un rapide panoramique de la croix du clocher (...) à la base de l'église... », « Synchronisation des sens », p. 271, in « The film Sense »).
— Stépok transporte le corps de sa mère sur un chariot avec l'aide de Barbe-noire, un vieux kolkhozien. Composition triangulaire, la tête de la mère au ras de l'écran. Bref panoramique descendant, de recadrage.
Le vieux kolkhozien : « Pourquoi ton père a-t-il tué ta mère à force de coups ? »
— « Parce qu'elle me comprenait. »
(Gavril Popov, le musicien de « Tchapaëv », devait exprimer ici le deuil de l'enfant. Thème de la mort.)
Isba du père.
— Dans l'isba du père, déjà en état d'arrestation. (Des komsomols armés sont assis près du seuil.)
— Le père soliloque (1). Il invite hypocritement son fils à bien manger. Il se montre tendre. Puis : « Tu nous as espionnés et tu nous as dénoncés. »
— Il brandit une énorme bible, l'élève au-dessus de Stépok, l'en coiffe presque (cf. la maladie d' « Ivan le terrible »). Le livre saint est autant une menace, l'instrument d'une malédiction, qu'une arme. « Dieu a créé les hommes et il leur a dit croissez et multipliez ; mais si le fils vient à trahir son propre père que celui-ci l'abatte comme un chien. »
— Gros plans. La tête hirsute du père contre celle de l'enfant. « Je te jetterai dans un poêle et je te mangerai. »
— La présidente du kolkhoze vient chercher la petite sœur de Stépok. Elle lui donne le sein.
— G.P. Stépok sourit.
Siège de l'église.
— Les kolkhoziens cernent l'église dans laquelle se sont réfugiés les complices du père. (L'assaut de l'église commençait par des carillons. Un pope, semblable à une figure de proue, paraissait carillonner).
— Combat autour de l'iconostase. Deux premiers plans de corps à corps s'animent brièvement. Le second est en cadrage oblique très accentué.
— Des miliciens arrivent dans l'église. Ils arrêtent trois hommes et le pope.
— Les komsomols ont peine à maintenir le plus jeune et le plus vigoureux des koulaks. (Son torse nu fournit à Eisenstein la matière d'un personnage-Force, statue vivante, michelangelesque.)
— Au dehors, des femmes en noir s'inquiètent.
— Une vieille femme (G.P.), le visage farouche, s'approche (P.A.) du jeune incendiaire et (P.P. cadrage oblique) le bénit ou le menace — ou le bénit dans son légitime courroux. Dans le premier P.P. la vieille paysanne occupe la diagonale du plan. Dans le contre-champ, c'est le torse du jeune et athlétique koulak.
— P.A. La grand-mère (?) de Stépok sourit. Le pope : « Comment vivras-tu sans Dieu ? — Je n'y ai pas encore songé. »
Sur la route.
— Les tractoristes mènent les saboteurs à la ville. L'immense colonne des tracteurs, sur la route, leur fait escorte. (Un avion devait ici atterrir dans un

champ de blé.)
— G.P. Série de visages de kolkhoziens sifflant. (La tempête des sifflets devait s'unir à l'orage dans le ciel.) (2)
— P.G.E. Stépok dans les blés. Immense cadre barré d'une flèche de terres noires entre les blés et le ciel.
— Les koulaks, liés par des chaines, se sont arrêtés au sommet d'une petite colline. Composition triangulaire, en contre-plongée. Au premier plan, des rateaux de fenaison confirment l'allusion au Golgotha. (cf. « Que viva Mexico ! »)
— Même plan, plus rapproché ; trois rateaux seulement s'inclinent vers le centre de la composition.
— Les komsomols en cercle, faisaient la chaine pour empêcher les kolkhoziens de lyncher les koulaks.
— Un kolkhozien, — c'est Barbe-noire, — armé d'une hache, rompt le cercle. (On ne devait plus entendre ici que les tracteurs « tremblant de colère contenue ».)
— Stépok entre à son tour dans le cercle. « Ce sont les derniers, grand-mère, dit-il. Il faut plutôt les mettre au musée. »
— « On dit que le tzar est déjà revenu » lance quelqu'un. (Une symphonie de rires devait répondre à la tempête des sifflets.)
— La chaine des komsomols est remplacée par la chaine des pionniers.
— Barbe-noire ne veut pas renoncer à se faire justice. Stépok lui enlève sa hache, lui donne une pomme. Le paysan s'éloigne.
— Arrive en auto le Commissaire politique du district. Les enfants l'entourent.

Transformation de l'église.

— Transformation de l'église en club culturel. On emporte les registres où étaient dressées les listes de serfs.
— Une femme chante. (Puis toutes les femmes chantaient, puis tout le monde, puis l'orchestre. Le montage devait être fonction de cette musique qui constitue, depuis, la « Deuxième Symphonie » de G. Popov.)
— Des hommes déménagent un coffre (contre-plongée) comme une bière. (On repense aux plans funèbres de l'ouverture.)
— Dans une fête, un emportement dionysiaque, les kolkhoziens découvrent, touchent de près la splendeur des ornements religieux, des vêtements sacerdotaux. Ils composent avec ce décor sacré un décor humain, ouvrent un nouveau dialogue. Parfait **collage** eisensteinien : religion sur nature, transcendance sur immanence, pour une synthèse révolutionnaire. Une fois de plus, Eisenstein confronte l'homme à ses dieux, images contre images. Un grand christ baroque projette son ombre gigantesque sur le mur auquel il est adossé, et son profil aquilin se courbe juste contre celui d'une vieille femme au visage douloureux qui semble le veiller dans son agonie. (Ainsi dans « Que viva Mexico ! » Eisenstein avait-il identifié le profil d'un peone indien avec celui d'une statue maya.)
— Un enfant considère un crâne (cf. « Que viva Mexico ! ») puis lui fait une grimace.
— Une opulente paysanne se fait auréoler par le soleil d'un autel baroque.
— Des visages s'insèrent naïvement (ainsi la jeune cousette veut-elle essayer la robe de mariée avant de la livrer) dans les fonds-cadres d'or rayonnant autour des icônes. Et toute la splendeur barbare de l'imagerie byzantine disparaît au bénéfice d'une fraicheur, d'une harmonie tout italiennes, d'une force et d'une âpreté tout espagnoles. (L'art de la Renaissance se boucle sur lui-même : la Vierge redevient fille du peuple.)
— Beau comme un ange, un bambin très blond rayonne sous la tiare. Son grand-père l'élève vers le dôme. La **transfiguration** est réinventée. Eisenstein, magistralement, célèbre un Sacre, sacre de la jeunesse, de la vie laborieuse, sacre de l'avenir, — mais qui, hélas, contrairement à ceux des religions, ne recommencera pas deux fois.
— Un géant barbu — nouveau Samson — entre deux piliers, renverse l'iconostase. L'iconostase tombe. Et les pigeons s'envolent (nouvel Esprit-Saint ?) (Le plan manque.)
— Une vieille insiste pour obtenir un « souvenir » — fragment de croix ou d'icone — auprès du responsable chargé de l'inventaire.
— Je ne peux pas t'autoriser à l'emporter.
— Quoi, tu ne peux pas me laisser prendre ce morceau de merde ! (sic) (On peut s'interroger sur les mobiles profonds de la vieille. Eisenstein ne redoute pas l'ambiguïté si elle est réelle.)

Ravin.

— Le convoi des détenus au pied d'un champ en pente. Le père de Stépok, au premier plan, dit adieu à son fils, loin de lui, au fond de l'image.
— Les détenus s'évadent. (Le scénario dit qu'ils tuent leurs gardiens.)

Forêt de bouleaux.

— Une femme les a vus. Poursuite dans la forêt.
— Les bandits l'entraînent, la tuent. (On devait entendre les pleurs du bébé abandonné.)

Nuit.

— Nuit. Les pionniers gardaient les chevaux et les blés.
— Sur la grand-route, les tracteurs, feux allumés, patrouillent, s'engagent dans la forêt.
— Leurs phares découvrent des couples d'amants enlacés, dans cette clarté tiède et voluptueuse du Dovjenko de « La Terre ».
— Ils découvrent aussi (G.P. derrière les troncs de bouleaux) quelques-uns des fugitifs.
— Un coup de feu. Les amants inquiets.
— Stépok en haut d'un mirador **triangulaire**, soutenu par trois hautes perches de bouleau.
— Le père.
— (Le chapeau tombait d'abord, puis l'enfant blessé.)
— Le père reprend son soliloque biblique : « qu'il le tue comme un chien... » (Stépok disait : « Je sais qui a tiré. » Le père se retournait et l'enfant ne comprenait que trop bien.)
— Stépok se relève, s'éloigne de quelques mètres, se jette dans les blés. « Arrête-toi ». Faisant face à son père, Stépok ouvre les bras (ici plusieurs photogrammes fixes font comme un moment **d'animation**), les relève dans l'attitude du condamné en chemise de Goya dans « Le Trois mai », dans l'attitude aussi de ce Kid juif recrucifié, à la trop large casquette, que l'on voit dans la rafle de « Nuit et Brouillard ».
— Stépok s'approche de son père, lui reprend son fusil.
— Un enfant va, à cheval, informer le kolkhoze de cet attentat. — Les autres enfants restent auprès de Stépok.
— (Au village on s'inquiétait, après les coups de feu. On se mettait en route.)
— Des kolkhoziens poursuivent la chasse des évadés.
— Trois détenus sont repris.
— Le plus jeune, voulant couper la route, est écrasé par un tracteur.

Pré de Béjine.

— Un docteur et le Commissaire politique sont auprès de Stépok. Un pionnier demande : « Oncle Vania, son cœur bat-il toujours ? » — « Oui, il est dans vos poitrines ».
— On envoie les enfants cueillir des fleurs afin qu'ils n'assistent pas à l'agonie de Stépok.
— Mais Stépok sort de son coma et c'est un vivant qu'on couvre de fleurs.
— « Oncle Vania, je veux aller à Moscou. »
— Le Commissaire commence un conte ; les sanglots l'étranglent. Il pleure.
— P. de très G.E. Nuit. Au premier plan, un arbre énorme, courbé en Z. Puis l'étendue du fleuve. De l'autre côté le soleil comme une lune pâle. (Stépok mourait quand le soleil se levait.)
— Le commissaire prend le jeune mort dans ses bras. Un cortège se forme. (La bande sonore prévoyait une marche funèbre au violoncelle et le bruit des sabots des chevaux.)
— Les pionniers, par groupes de deux, de trois, parmi les blés, saluent Stépok. La procession entre dans les blés.
— G.P. d'épis mûrs. — P.G. des moissons sous le ciel immense.

B. DEUXIEME VERSION (3)

Forêt.

En forêt. Le père de Stépok pose un piège à loup. « Est-ce que ça fait mal ? » demande l'enfant. — « Bien sûr, et après ? »

Station M.T.S.

Soir. Le Commissaire politique s'adresse, par téléphone, aux kolkhoziens du M.T.S. Un tractoriste dort à terre, les

bras curieusement pliés en une croix parfaite.

Isba du père.

— Réunion des saboteurs chez Stépok. Nuit. La grand-mère retire un certain nombre de graines du cœur des fleurs de tournesols. Elle les remplace par des allumettes.

— Réveillé par la conversation, Stépok sur sa haute couchette (P.E. plongée), les écoute.

Station M.T.S.

— Nuit. Stépok avertit le Commissaire : « On veut brûler nos récoltes ».

Isba.

Des komsomols pénètrent dans l'isba du père.

M.T.S.

— Dans la matinée, Stépok et le Commissaire chargent des fûts d'essence sur des tracteurs. Les komsomols ont ramassé les fleurs de tournesols. Une seule manque.

Eglise.

— Arrestation des koulaks dans l'église.

Route.

— Confrontation des incendiaires et des kolkhoziens sur la grand-route. (Ces deux épisodes sont les mêmes que dans la première version, moins la tempête des sifflets.)

Incendie des greniers collectifs.

— L'incendie éclate juste au moment où le paysan à la hache va pour frapper les saboteurs. (Stépok n'a donc pas à s'interposer pour sauver les incendiaires.)

— La foule des kolkhoziens s'affaire pour sauver le blé, devant une vaste bâtisse au fronton triangulaire. Affluence désordonnée — griffithienne — de kolkhoziens. Oppositions de blancs et de noirs. On se passe des seaux. Stépok est près du feu.

— Les miliciens conduisent les incendiaires tout auprès de l'incendie. (Le père de Stépok sautait de joie sur un pied.)

— On sauve le bétail. — G.P. de deux bœufs. (La bande-son prévoyait un concert de cris, de bruits, de mugissements.)

— Les pompiers se hâtent.

— Le pigeonnier est menacé par les flammes. Stépok monte libérer les pigeons. Il disparait dans la fumée. — G.P. Une vieille femme alarmée. — Les pigeons s'envolent.

— L'attelage des pompiers, en cadrage frontal — lui aussi griffithien.

Forêt de bouleaux.

— Stépok vient assister un jeune compagnon qui monte la garde devant les moissons. Le gamin boit du lait à la bouteille. Pour céder son tour de garde à Stépok il réclame quelque cadeau. — « Donne-moi un couteau. »

— Stépok s'éloigne. « Non. Tu es trop radin. Je te laisse. »

— Stépok retrouve le piège tendu par son père. Il appelle son camarade.

— Veillée. Stépok raconte aux pionniers l'histoire du révolutionnaire qui n'a pas flanché sous les coups et marchait tête haute, lisant un livre, entre deux rangs de soldats qui le battaient. — « Et après ? » — « Après, il a gagné la révolution. » (C'est là, du moins selon la légende, un trait de la vie militante de Staline.)

— Stépok, du haut du mirador, entend un coup de feu. G.P. du père, dans le noir.

— Au village, les kolkhoziens s'alarment. (Mêmes séquences que dans la première version.)

— Les enfants sous la tour. (Les enfants devaient réchauffer Stépok.)

— Coups de feu dans les bois. Chasse aux incendiaires évadés. Le père de Stépok est tout près. Il va être rejoint.

— Les kolkhoziens emmènent les enfants, ne laissant qu'une fillette. G.P. : deux lanternes posées à terre. La fillette reste seule au pied de deux jeunes bouleaux (peut-être les perches du mirador). La fillette ressemble étonnamment à Ivan le Terrible enfant (deuxième partie).

— (Voulant fuir, le père tombait dans le piège à loup.)

— Stépok est pansé. Il sourit. « Je ne gémissais pas, confie-t-il au Commissaire politique. Je serrais les dents comme un vrai révolutionnaire. — Irai-je à Moscou ? »

— Même merveilleux plan général que dans la première version : le grand arbre courbé en Z, la rivière, le soleil levant pâle comme la lune.

Champs.

— Mort de Stépok. Une procession se forme (plus nombreuse et réglée que dans la première version.) Mêmes saluts des pionniers dans les champs.

— G.P. des épis de blé. — Les chevaux entrent dans les blés.

— Travaux de fenaison. Une immense meule, longue et haute comme un môle. Les kolkhoziens quittent leur travail, se joignent à la procession.

III. GENERIQUES

Première version. Tournée entre le 5 mai 1935 et avril 1936, pour le « Mosfilm ». **Scénario :** d'Alexandre Rjechevski, élaboré à partir du récit « Le pré de Béjine », dans « Mémoires d'un chasseur » de Tourgueniev, et de l'histoire véridique du pionnier Pavel Morozov tué par son père dont il avait déjoué les sabotages. **Images** : Edouard Tissé. **Assistants** : Pera Dtacheva, M. Gomorov, F. Filippov. **Monteuse** : Elfir Tobak. **Conseiller** pour l'interprétation : Elena Telecheva (metteur en scène du Premier Théâtre d'Art de Moscou et du Théâtre de l'Armée rouge). **Technicien du son** : Leonid Obolenski. **Musique** : Gavril Popov.

Stépok : Vitia Kartachov. **Son père** : Boris Zakhava (Directeur du Théâtre Vakhtangov). **Prascovie** (Présidente du kolkhoze) : Elena Telecheva. **Le jeune incendiaire** : N. Maslov.

Deuxième version. Scénario : dès octobre 1935, Eisenstein remanie son scénario avec le concours d'Isaac Babel. **Dialogues** : Isaac Babel. — L'interprète du père est remplacé par N. Khmelev (du Théâtre d'art de Stanislavski), le Commissaire politique par P. Arjanov Commencé en août 1936, le tournage fut définitivement interrompu le 17 mars 1937.

IV. COMPARAISON

La confrontation de ces deux versions, que permet (4) la copie dite « scientifique » du « Pré de Béjine » (muette et d'environ une heure) montre de façon sensible les concessions faites à Boris Choumiatski, alors Directeur de la Cinématographie, lequel fut, au nom du **réalisme socialiste**, l'adversaire acharné du film.

La première version révèle un « grain », une touche et une palette qui sont ceux de « La Ligne générale » et de « Que viva Mexico ! » Avec la substitution, pour le rôle du père, d'un acteur de Stanislavski à un acteur issu de l'école de Meyerhold, avec le remplacement de la destruction de l'église par l'incendie des greniers, toute dimension épique s'est perdue, ainsi que la recherche d'un sacré révolutionnaire. Les décors de la seconde version sont aussi plus « léchés », mieux meublés, plus garnis. Les barbes sont taillées, les cheveux coiffés. Les costumes sont, réalistement, à la mode du jour, les uniformes neufs, seyants. Il est bouleversant de vérifier comment, sur quelques dizaines de photogrammes, est déjà lisible ce « vernissage » qui allait caractériser tout le cinéma soviétique durant plus de vingt ans. En outre, alors que les extérieurs, y compris ceux de nuit, sont réels dans la première version, ceux de la seconde ont presque tous été tournés en studio ; la nuit est factice et les étoiles font des trous dans la pellicule.

Les divergences spirituelles sont certes moins évidentes. Naoum Kleiman, auteur de cette restitution du « Pré de Béjine », présentant le film à la Conférence de Moscou, a insisté sur les points suivants : « Eisenstein tenait « Le Pré de Béjine » pour le second volet, après « Une tragédie américaine », projet inabouti quoique fort avancé, d'une tragédie de l'individualisme en pays capitaliste. Et on se souvient que pour son adaptation du roman de Théodore Dreiser, Eisenstein innocentait son héros Clyde Griffith : « Son crime est le résultat final de rapports sociaux qui déterminent tous les instants de sa vie et le développement de sa personnalité. » (« Film Form », p. 88). Aux yeux d'Eisenstein comme à ceux de Rjechevski, Stépok n'est pas un portrait mais une figure symbolique, image de l'avenir opposée à l'image du père, pauvre et vieil homme du passé. Le crime du père excédait, dans sa démesure, les sanctions légales. Dans la seconde version, le père est un koulak, riche, allié de gens riches. Sa tentative de sabotage n'est qu'un acte de vandalisme banal et

relève de la juridiction courante. Il était une victime du passé, de l'histoire. Il n'est plus qu'un coupable conscient. Parallèlement, Stépok, dans la première version, conjurait la violence à trois reprises. Il prévenait l'incendie des récoltes, il désarmait Barbenoire, il arrachait le fusil à son père qui disparaissait. Dans la seconde version, les récoltes brûlent, c'est l'incendie qui détourne des koulaks la colère des kolkhoziens, et le père se prend à son piège à loup.

« Lénine a parlé de la complexité sociale russe. La Russie avait connu cinq régimes sociaux différents jusqu'à la révolution. Ces vestiges mettraient longtemps à disparaître. Nous voyons ici une loi ancienne dicter sa conduite aux hommes de la nouvelle société. L'homme de la société de classes, l'enfant de la société sans classes meurent pour qu'un nouvel homme naisse de l'avenir. Hors de tout réalisme (quand son père tire sur lui, l'enfant danse), Stépok apparaît comme *un* **messie** du futur. Le transport de son corps, au finale, se veut une allégorie de la fin de la lutte des classes. De nouveau les enfants mènent les chevaux dans les blés. Comme dans bien des finales d'Eisenstein, le dénouement, mi-idyllique mi-parodique, synthèse de mythe et de réalité documentaire, débouche sur l'idéal, — rêve d'avenir. »

Dans son livre, Jay Leyda conclut de son côté : « C'étaient là les funérailles de la lumière, tuée par les ténèbres mais renaissant éternellement avec le jour. » (**op. cit.** p. 502).

Et Leonide Obolenski, acteur, monteur, cinéaste, vieil ami d'Eisenstein (c'est lui qui le mena chez Koulechov et par-là le gagna au cinéma) remarque : « On retrouve le drame de « Mateo Falcone » dans « Le pré de Béjine ». C'est un mythe qui revêt des dimensions politiques et sociales. Le film comportait nombre d'allusions christiques que la deuxième version dénature. Il fallait que Stépok fût auréolé. Eisenstein l'a fait blondir et photographié à contre-jour. Stépok blessé disait à son père : « J'ai froid. » Jésus-Christ l'avait dit aussi sur la croix. Mais le garçon, plus concret, arrache le fusil à son père. Il est conscient de son sacrifice : « Que **notre** volonté s'affirme » et non plus « Que votre volonté soit faite. » Eisenstein se plaignait : « De la tragédie de l'enfant, je suis arrivé à la tragédie du père. » Le premier père était sauvage ; le second, qui tient à conserver jalousement tous ses biens, son fils y inclus, dit, parlant de Stépok et des kolkhoziens : « Je ne donnerai pas mon sang à ces gens-là ». Ce qui retourne exactement le sens, puisque c'est du Père qu'il faut se libérer. » (5) « On m'a coupé l'église, alors j'ai fait l'incendie » disait encore Eisenstein à Obolenski. « Aussi les incendiaires, je vais les envoyer à l'église ». Et il voulait que les fusils des criminels rayonnent autour de la Vierge — couteaux des sept douleurs inversés. (A la fin de la seconde partie d' « Ivan le terrible », les sabres rayonnent — mais convergents — autour de l'assassin du tsarevitch.)

Choumiatski, après avoir imposé le remaniement de la première version, obtint de Staline l'arrêt du tournage du film et son séquestre. La monteuse d'Eisenstein, Esfir Tobak, a ainsi relaté les faits : « On nous a enlevé les matériaux. Pour qui ? Pour les mener où ? Le film alla au Ministère. Personne ne fut invité à le voir. Quand Eisenstein demanda à le monter, Darievski, directeur du groupe de tournage, répondit que l'ordre était de **démonter** le film. Puis Darievski transmit l'ordre de le détruire. Eisenstein me dit : « Ecoutez, découpez-moi au moins des photogrammes. » Il était déjà tenu éloigné de son film. J'ai coupé le plus de photogrammes possibles. Une boîte de plans. Sur la boîte j'ai seulement porté PB sans autres indications. Ces fragments furent retrouvés chez Pera Atacheva, veuve du cinéaste, et montés par Naoum Kleiman qui assure la conservation de l'appartement-musée Eisenstein, rue Smolenski. J'ai également remis à Eisenstein la séquence complète de l'église, avec bande-son. Une séquence admirable. Je n'ai pas pu monter les négatifs. Durant la guerre, ils avaient été cachés dans une cave du Mosfilm qui fut inondée. Je pense que tout ce qu'on pourra retrouver c'est cette séquence de l'église. »

Boris Choumiatski combattit farouchement le film pour des raisons d'idéologie artistique. Mais Jay Leyda (« Kino », « A History of the Russian and Soviet Film », page 512 de l'édition italienne) donne à entendre que le directeur de la cinématographie avait également besoin de boucs émissaires pour des motifs moins purs. « Il projetait l'édification d'une Hollywood soviétique au bord de la Mer Noire, loin des centres de la vie artistique nationale et comptait jeter sur le marché 300 films en moyenne par an pour commencer. Tout ce qui contrecarrait ce programme industriel était inévitablement voué au sacrifice. » Pourtant en 1937, aucun film n'était prêt pour commémorer le 20e anniversaire d'Octobre ; en 1935, 43 films avaient été tournés sur les 120 prévus ; en 1936, 46 au lieu de 165 ; en 1937, 25 au lieu de 62. En janvier 1938, Choumiatski, déclaré « politiquement aveugle », et toute son équipe furent licenciés.

Choumiatski cependant n'était pas si aveugle qu'on l'a cru. Son réquisitoire, publié dans « La Pravda » en mars 1937, fourmille d'observations aiguës. Simplement, ces valeurs qu'il découvrait dans « Le pré de Béjine », Choumiatski ne les acceptait pas. Comme beaucoup d'autres devaient le faire à sa suite, il exigeait des figues d'un pommier, mais mieux que beaucoup d'autres, il savait reconnaître les pommes. « Dans la mise en scène d'Eisenstein, le thème de la « construction d'une vie nouvelle » servait uniquement de prétexte à montrer le soi-disant caractère élémentaire des forces révolutionnaires. » — « Son attention se porta sur la métaphore des éléments déchaînés. » — « Des kolkhoziens se trouvaient côte à côte avec des personnages de type biblique et mythologique. Il dota le père de Stépok des traits d'un Pan mythologique. » « Dans la transformation de l'église en club kolkhozien, il y montrait une véritable bacchanale de destruction... » — « Dans la seconde version, l'incendie fut tourné comme une bacchanale du feu. » (Comment ne songerait-on pas à Nietzsche et au « dionysisme » tel que le célèbre « Naissance de la Tragédie » : « le vouloir-vivre prenant plaisir à sacrifier ses types supérieurs dans le sentiment exaltant de sa fécondité inépuisable »... « l'éternelle joie du devenir, qui englobe aussi la joie de détruire. ») — « Stépok était montré avec un visage de saint adolescent marqué par le destin. » (Cité dans « Cinéma 67 », no 120, nov. 1967.)

Voilà, en dépit du ton, une belle gerbe de vérités **eisensteiniennes.**

Mais il nous faut nous arrêter sur le rapport original qu'entretient « Le pré de Béjine » avec l'art sacré. Le critique soviétique L. Kozlov, se fondant sur « Le Potemkine », a montré comme généralement « chez Eisenstein le héros n'est ni l'individu ni la masse mais l'individu en voie de transformation dans le mouvement de l'histoire du peuple. Dans le drame antique, l'**apothéose** réunissait dans une unité supérieure les morceaux du héros déchiré par les dieux et le destin. Cette métaphore peut servir à définir l'art d'Eisenstein : quand il passe de l'individu à la masse, quand il se fait relais entre un et tous, il éprouve le déchirement de l'homme. Mais au dénouement de l'œuvre, on voit se reconstituer l'unité de l'homme dans la société sans classe. » L'historien tchèque Iaroslav Vochek dégage quant à lui, dans « Le Pré de Béjine », les structures d'une légende médiévale, d'une « vie de saint ». « Le modèle en existe depuis le XIIIe siècle, comportant une exposition, un conflit avec les opposants, le combat contre les idoles et les païens, la mort douloureuse du saint, la transfiguration des reliques. Mais Eisenstein confère à ces structures une signification nouvelle. Il part d'un mythe religieux, de ses expressions artistiques passées (le maniérisme italien, l'iconographie byzantine). Il emprunte ses matériaux au patrimoine religieux commun à tout un peuple né dans « l'ancien monde ». Il est conscient de l'éternité des conflits, de leur transformation selon le temps et la société, de l'engendrement de nouvelles structures. »

La preuve, et la maîtrise, de cette lucidité nous sont fournies par un essai repris dans « Film Form ». « La forme

cinématographique : problèmes nouveaux », rédigé en 1935 et précisément inspiré à Eisenstein par l'élaboration du « Pré de Béjine ». Eisenstein part du fait que « certaines théories qui à une époque historique donnée constituent l'expression de la connaissance scientifique de cette époque, à l'époque suivante déchoient en tant que sciences mais demeurent toujours valables sur le plan de l'art et des images. » Ce fut le cas de la mythologie, somme en images de la connaissance des anciens. C'est également le cas du postulat énoncé par Hegel, de l'absolue priorité de **l'idée.** Marx retourna ce postulat. Cependant en art il demeure toujours déterminant. Certes, en l'artiste, l'idée naît de la réalité extérieure, matérielle et sociale. Mais dans le processus créateur, c'est elle qui commande toute la structure de l'œuvre, de son **monde.** Semblablement, la physiognomonie a cessé d'être la science qu'elle fut pour Lavater, Balzac ou Goethe. Cependant, « sans attacher à la physiognomonie aucun caractère scientifique nous l'employons à notre quête des **types.** »

On devine à quelle dialectique de l'art et de la science, de la pensée et de l'émotion, de la connaissance et de la poésie, Eisenstein veut arriver. Mais voici sa conclusion, assez inattendue : « Après avoir étudié l'immense matériel portant sur ces questions, je me suis trouvé face à un problème qui stimulera sans doute aussi mon lecteur : l'art ne serait-il pas simplement une régression artificielle, dans le champ de la psychologie, vers les formes de la pensée primitive, autrement dit un phénomène identique à celui provoqué par n'importe quelle drogue, boisson alcoolique, magie, religion, etc. La réponse à cette question est simple et extrêmement intéressante. La dialectique de l'œuvre d'art est construite sur une très curieuse « unité dualiste ». L'œuvre d'art nous atteint précisément parce qu'en elle s'accomplit un procès dualiste : une impétueuse montée selon les lignes de niveau les plus hautes de la conscience et la pénétration simultanée, par le moyen de la forme, dans les couches les plus souterraines de la pensée sensorielle. » (op. cit. p. 127/128) (6).

Si l'art est régression à la religion — mais « dans l'inséparable unité de la pensée sensorielle avec un effort d'élévation explicitement conscient » — le montage eisensteinien peut bien s'emparer des structures de la légende dorée, des formes de l'art sacré, l'essentiel demeure ce qu'il en fait. Or il en fait l'instrument d'un **sacre de l'avenir,** selon le poème d'Aragon, d'une sacralisation du réel révolutionnaire. L'art d'Eisenstein ajoute une dimension au monde socialiste, tout comme les rites sacrés de l'Antiquité « aidaient » le soleil à accomplir son cycle, la terre à engendrer plantes et bétail, la vie à mourir pour renaître, — hors de toute transcendance, verticale en tout cas. (7) Bien qu'elles portent sur « Alexandre Nevski » — mais L. Kozlov affirme que les innombrables projets non-réalisés d'Eisenstein devaient explicitement articuler l'unité profonde qui joint « La Grève » à « Ivan » — terminons par ces conclusions de Jean Mitry (« Eisenstein », p. 130), parfaitement adéquates au « Pré de Béjine » : « A travers la transfiguration symbolique des éléments et des choses, à travers la transfiguration épique des individus et de leurs actes, Eisenstein atteint à une sorte de mythologie agissante. (...) Il atteint à une sorte de mystique, — à un art « sacré », à une véritable incantation au travers de laquelle l'idée d' « extase », de participation totale prend son sens le plus noble, le plus élevé. » — son sens cosmique et humain. — Barthélémy AMENGUAL.

(1) Le monologue intérieur était alors, avec le contrepoint, le grand souci d'Eisenstein.

(2) « Le scénario prévoyait toutefois une bande sonore de moins en moins réaliste (avec l'insertion de sirènes d'usines, de navires) et soulevée d'un tel élan d'abstraction qu'il emportait aussi l'image. Une note disait : « les quatre incendiaires sous la poussée d'un fort vent », puis « les quatre comme fétus dans un ouragan ». (J. Leyda, op. cit. p. 501.)

(3) Divers éléments nouveaux de cette deuxième version donnent à penser que tout en cédant aux injonctions de Choumiatski, Eisenstein a peut-être tenté de réaliser là la variante « pour enfants » dont il avait conçu le projet dès le départ.

(4) A l'encontre de la copie « courte » sonorisée — on l'a pu voir à Paris — laquelle emprunte aux deux versions.

(5) Marie Seton note comme avec ce film Eisenstein retrouvait les conflits de sa propre enfance. Lui aussi avait été abandonné par un père, bientôt passé de l'autre côté de la barrière, d'abord dans l'armée blanche, ensuite dans l'émigration, à Berlin.

(6) Confrontons ceci avec la définition du **mythe** par Claude Levi-Strauss : « Un objet d'une essence particulière, produit précisément par l'union qui s'opère, dans le récit mythique, du sensible (puisque après tout le mythe raconte une histoire) et d'un message intelligible qui peut prendre forme d'équation quasi mathématique. » (Emission de la TV française, publiée dans « Le Nouvel Observateur », n° 166, du 17-1-1968.)

(7) Cf. Marguerite Liberaki : « L'ômophagia, repas sacré et collectif de chair crue, est le prototype même de la communion. C'est le sacrifice primitif par excellence. Il ne s'agit pas d'un don — il n'y a pas de Dieu pour lequel on sacrifie — mais d'un sacrement » « Sparagmos », « La passion d'Asterios », in « Les lettres nouvelles », octobre-novembre 1967.





« LE PRE DE BEJINE »

Situation du nouveau cinéma : Hyères, avril 1968

par Jacques Aumont et Jean-Louis Comolli

1

PATRICE LECONTE : « AU-DELA DE L'HORIZON » (C M., FRANCE)

La rareté des films d'animation français, et la médiocrité de la plupart d'entre eux, ne pouvaient que rendre a priori attachante la tentative de Patrice Leconte. Comme « Les Jeux des anges » de Borowczyk — auquel il n'est pas sans faire penser, par un goût de l'exploration jusqu'en leurs recoins de lieux inquiétants et secrets —, l'animation à proprement parler y est d'ailleurs peu utilisée, l'essentiel du film étant constitué de longues déambulations dans les chambres et les couloirs d'une mystérieuse bâtisse construite « au-delà de l'horizon » par quelque architecte fou.
Immenses galeries en enfilade, escaliers ne menant nulle part, se succèdent en des graphismes d'une singulière et naïve poésie, aux tons harmonieusement éteints ; le charme qu'ils dégagent permet, malgré l'anecdote un peu trop facilement surréalisante qui fonde le texte du commentaire, de voir peut-être là l'amorce d'un cinéma d'animation un peu différent des pauvres fantasmes qu'il recouvre le plus souvent. — J. A.

2

JEAN-PIERRE LEFEBVRE : « IL NE FAUT PAS MOURIR POUR ÇA » (QUEBEC).

Quatrième (et troisième vu en France, « Mon œil » nous restant encore inconnu) de J.-P. Lefebvre, fut le film le plus unanimement et immédiatement aimé de tous. Le plus tendre aussi, et pourtant le plus tendu, pétrifiant d'emblée par la beauté et l'extrême sûreté du jeu entre l'émotion et l'ironie — entre la douceur et l'amertume.
La trame est d'une grande simplicité, comme le sont les dialogues ; au point qu'à les transcrire sur le papier, leur dénuement de tout artifice, leur utilisation sans remords des sentiments et des situations les plus convenus, font s'étonner une fois de plus, et admirer, qu'un film en puisse naître si grave et si profond, réalisant enfin, mais sans démagogie aucune, un « premier degré » du récit et du cinéma assez riche pour nous fasciner, assez juste pour atteindre la sensibilité la plus blasée.
L'histoire est celle d'une journée : un jour de la vie d'un homme, présenté



Marcel Sabourin et Claudine Moufette dans « Il ne faut pas mourir pour ça ».

dès l'abord, avec une ironie très affectueuse, comme un jouisseur raffiné et tant soit peu lunaire : les premiers plans nous le montrent se livrant aux plaisirs délicats du petit déjeuner, de la lecture, et même du lavage de dents. Plus tard, nous apprendrons qu'il a une petite amie, qui l'ennuie passablement, et sans doute plutôt sotte, et que sa mère est dans une clinique, gravement malade. Enfin, il rencontrera dans l'après-midi une femme que, cinq ans avant, il avait fait avorter, et qui lui apprend qu'elle part ce même soir pour Paris, où elle doit se marier ; vers le soir, sa mère meurt.
Sur cette fiction exemplairement linéaire, Lefebvre — il faut lui accoler ici l'acteur principal, et co-auteur des dialogues, Marcel Sabourin — a construit son film par accumulation et articulation de grands pans de durée, reprenant de façon systématique et amplifiée le principe de certaines scènes de « Patricia et Jean-Baptiste », où de l'économie des mouvements de caméra et de la longueur des plans surgissait une sensation proprement incomparable de « coulé » de la narration ; sentiment ici accru par un souci de musicalité à tous les niveaux : par l'harmonieuse gamme de gris de la photo, par le débit mesuré de Sabourin, par une souplesse feutrée des déplacements dans le cadre.
La chronologie est ici strictement respectée : la musique y est essentiellement mélodie, plutôt que construction polyphonique, chanson plutôt que sonate ; cette ligne rythmique aux transitions si peu heurtées, à la progression si tranquille, donne pourtant — plus et mieux que les dispendieuses et finalement ennuyeuses débauches de ruptures temporelles qui fondent des films comme « L'Immortelle » et « Je t'aime,

je t'aime » — le sentiment d'une vie en un film résumée et conclue. Non que la monodie soit forcément préférable au ricercar à six voix : la comparaison, si elle prouve quelque chose, c'est seulement qu'un parti ne vaut, au cinéma, que par son fonctionnement : peu éclairante mais inévitable retombée sur le « résidu » barthesien ; car si la journée en question nous apparaît comme cruciale pour le protagoniste, ce n'est pas tant à cause des événements marquants effectivement accumulés par le scénario (mort de la mère, rencontre de la femme jadis aimée, semi-rupture avec la maîtresse) qu'en raison du caractère emblématique qu'elle prend, par le côté fluide et irréel qui est donné à l'écoulement du temps, et dont l'analyse ne saurait rendre compte.
S'il déconcerte profondément par son apparent apaisement, après la crispation du « Révolutionnaire » et les grincements de « Patricia », le film en est pourtant une suite logique, et témoigne de cette continuité entre les œuvres dont se réclame Lefebvre (cf. sur ce sujet ses propos remarquables de lucidité — Cahiers nº 200, p. 108). La constante la plus fidèle de ses films, l'ironie, y devient même d'autant plus efficace qu'elle se double d'une plus grande sérénité ; de la fébrilité des grattages racontant l'histoire du Canada au rire nerveux que suscite Patricia semant d'un traîneau son gâteau d'anniversaire, puis à la sympathie amusée qui va à Sabourin sortant son bouquin du réfrigérateur, il y a gradation, non de l'intensité de la réaction provoquée, mais de la profondeur à laquelle celle-ci se situe (passage de l' « à fleur de peau » à des ébranlements plus centraux). C'est dire que l'apaisement en question n'est nullement symptôme de résignation, mais bien, à l'opposé, signe d'une certitude renforcée, qui fait Lefebvre s'adresser plus que jamais « à ceux qui ne veulent pas mourir pour rien » (formule à laquelle de toute évidence le titre du film fait écho). — J. A.

3

GUY CHABANIS : « LA MERE MARTIN » (C.M., FRANCE)

La mère Martin, c'est en fait la grand-mère du réalisateur, et l'on comprend vite, à la voir et à l'entendre, qu'il ait eu envie d'en faire, plus que le héros, le sujet même de son film. Qu'elle raconte sa vie devant la caméra ou qu'elle soit montrée dans ses occupations quotidiennes d'hôtelière campagnarde, la mère Martin évoque irrésistiblement, en plus « viril » mais avec autant de sève, la mère Tremblay que filma Perrault. De Perrault encore, on retrouve ici le respect total de l'être filmé, mais point toutefois le lyrisme : et c'est bien ainsi — le personnage plutôt « dur à cuire » qu'est la mère Martin se serait moins bien accommodé de la poésie cosmique du Canadien que de la sécheresse du constat ici proposé. Le réalisateur fut, dit-on, le premier surpris de se voir attribuer un Prix Spécial. Il a tort, évidemment, car, on eut mainte occasion de le vérifier par ailleurs, un tel alliage de simplicité et de drôlerie n'est pas monnaie si courante qu'on n'en doive apprécier l'aloi. — J. A.

4

LUCIAN PINTILIE : « DIMANCHE A SIX HEURES » (ROUMANIE)

Le film le moins mallarméen du festival, puisqu'à l'évidence ni vierge, ni vivace, ni beau.
L'histoire, simplette et diluée, entend grâce à un abus de l'Histoire (pas n'importe laquelle : la Résistance à l'occupation nazie) et des grands sentiments, se donner à la fois pour exemplaire et pour poétique. Pour ce qui est de la poésie, le regard un tantinet pleurnichard du réalisateur atteint au mieux à quelque chose comme « Un homme et une femme dans la tourmente » ; quant à l'exemplarité, elle est définitivement minée par un tarabiscotage purement gratuit, avec brouillage continuel et simpliste de la chronologie, leitmotive-flashbacks surexposés et lourdement insistants, etc. : les ombres conjointes de Resnais et de Robbe-Grillet, sous les auspices de qui Pintilie se placerait volontiers, achevant ainsi de faire avorter une entreprise déjà peu viable.
De ce film guère estimable, qui traite la Résistance par l'apitoiement et le cinéma par le mépris, on peut tout juste retenir quelques-unes de ces petites notations à la sauvette dont le jeune cinéma des pays de l'Est est prodigue jusqu'en ses plus médiocres échantillons. Pour le reste, allons plutôt revoir « Le Terroriste ». — J. A.

5

PATRICK DEVAL : « HERACLITE L'OBSCUR » (C.M., FRANCE)

De tous les philosophes présocratiques, Héraclite d'Ephèse, justement surnommé l'obscur, est sans doute celui dont la pensée nous reste la plus absconse. Quelques fragments de son œuvre, d'interprétation incertaine, ont tout juste permis aux manuels de philosophie d'imposer à son sujet quelques clichés, en faisant, peut-être avec raison, le premier dialecticien, précurseur de Hegel.
Il fallait une belle dose de culot, et d'amour fou de la Grèce — via Hölderlin — pour entreprendre de parler au cinéma d'un homme et d'une pensée aussi énigmatiques. Devant la difficulté du projet, il y avait pourtant moyen de biaiser (un autre court-métrage, « Dernier acte », de Pierre Gauge, en fit la preuve, qui, traitant censément de Pascal, se contente d'une illustration simpliste, à la limite de la malhonnêteté, du type « images sursignifiantes du monde contemporain plaquées sur un texte plus ou moins charcuté »), commodité que Deval s'est déniée, choisissant la voie piégée de la reconstitution historique.
Héraclite est donc tout simplement **montré,** avec une stupéfiante présence physique, sous les traits de l'acteur tunisien Abdallah Chahed, tandis qu'un commentaire concis (textes de et sur Héraclite) met en lumière avec précision la nature même et le lieu du mystère. Le même parti pris de simplicité (qui pourrait passer pour sécheresse s'il n'était sous-tendu par un égal enthousiasme) se retrouve à l'image, qui ne se refuse ni les beaux paysages, ni le raffinement de la photographie, sans jamais pourtant — par quel miracle ? — encourir le reproche d'esthétisme.
Accueilli par les ricanements d'un public tout prêt à taxer de scolaire tout ce qui fait fi des bluffs visuels à la mode, « Héraclite l'obscur » est un film chaleureux, qui nous a valu quelques-unes des idées les plus fortement poétiques du festival ; qu'il suffise ici d'évoquer telle vision d'Héraclite couvert de boue, séchant au soleil l'hydropisie que les médecins n'avaient pas su guérir. — J. A.

6

V. KLIMOV :
« SOYEZ LES BIENVENUS » (U.R.S.S.)

Le cinéma est un des lieux d'élection du réflexe conditionné. Ainsi, il n'est guère possible de situer l'action d'un film dans un collège, ou, comme ici, dans un camp de « pionniers » (grosso modo, l'équivalent soviétique des colonies de vacances), sans qu'affleure aussitôt la référence à Vigo ; telle « Guerre des boutons » pourtant bien mièvre sut naguère faire prendre ainsi son eau de roses pour de l'arsenic.
Disons tout de suite que dans le même registre un peu bénisseur et pas du tout dérangeant qu'Yves Robert, Klimov se situe à quelques coudées au-dessus de celui-là. Sa chronique amusée des petites péripéties quotidiennes survenant dans un camp modèle se garde bien de faire plus qu'égratigner çà et là quelques ridicules, donnés plutôt comme attendrissants. Une fois admis que rien ne sera ici remis en question, et à condition de n'être pas allergique au cabotinage peu réfréné des acteurs-enfants, on pourra cependant être sensible à certains efforts de stylisation, Klimov ayant manifestement tenté — avec un inégal bonheur — de retrouver tels rythmes de comique du cinéma muet (cf. l'emploi des cartons-intertitres) : dans les meilleurs moments, on penserait même presque à Mack Sennett, si la larme à l'œil n'était ici toujours présente derrière l'ironie. — J. A.

7

DON LEVY :
« HEROSTRATUS » (ANGLETERRE)

Qu'un jeune puceau de vingt-cinq ans, et passablement névrosé de l'être, ait par surcroît le goût morbide de la destruction et soit atteint d'un narcissisme dévorant, et l'on ne s'étonnera pas qu'il manifeste quelques velléités suicidaires ; qu'un certain délire paranoïaque le pousse à monnayer son futur et problématique suicide en échange d'une publicité à la mesure de son impuissance, voilà qui reste encore de l'ordre du vraisemblable pathologique. L'improbable commence avec l'idée d'un film prenant pareil anecdotique cas-limite pour sujet, et affichant de plus la prétention de démontrer, par une inversion des causes et des effets, que tel comportement est la seule forme de santé d'une société malade. Le simple énoncé de l'entreprise laisse donc entrevoir dès le départ à quel ramassis de tartes à la crème, mass-media, bombe atomique, fascisme, publicité, etc. il faut s'attendre. Disons tout de suite qu'on reste loin de compte, et que Don Levy trouve le moyen d'en rajouter quelques-unes à quoi on n'avait pas pensé.


Herostratus.

Mais le film ne prend toute sa cohérence que par la confusion (sincère ou véreuse, peu importe) qu'il s'évertue à entretenir entre modernité et tape-à-l'œil, et entre engagement et boursouflure. On n'en finirait pas de dénombrer les exemples de grandiloquence gratuite et scolairement appliquée, sous une apparente désinvolture, non plus que le foisonnement d'emprunts (quand ce n'est pas de citations pures et simples) à la rhétorique la plus extérieure et déjà la plus éculée de l' « underground » (en particulier, un véritable pillage de « Relativity » d'Emshwiller). On pourrait encore s'indigner de la caution abusivement cherchée auprès de documents « historiques » d'ailleurs notablement déformés (comme ce fragment de discours d'Hitler monté en boucle et répété six fois, prenant un aspect ridicule et presque pitoyable, ce qui ne va pas sans solliciter quelque peu la réalité). Mais à quoi bon ? Un tel film est, de toute évidence, fait uniquement pour séduire. Le Prix Spécial du Jury prouve, après les succès de Knokke et de Royan, qu'à ce point de vue du moins, son ambition n'est pas sans fondement.
Faut-il tellement s'en étonner ? « Herostratus » est, contrairement aux assertions des publicistes qui pour lui ne reculent pas devant le battage le plus énorme (donnant curieusement au film a posteriori un ancrage dans la réalité, en adoptant les systèmes mêmes qu'il prétend dénoncer), un film confortable, qui n'engendre aucun trouble chez le spectateur, si ce n'est au niveau purement optique. — J. A.

8

DUYGU SAGIROGLU :
« CHEMIN SANS FIN » (TURQUIE)

Les campagnes turques, en proie à la disette, à la sècheresse, aux féodalités de toute nature, se dépeuplent ; fuyant la richesse des nantis et leur propre misère, des ouvriers agricoles, de plus en plus nombreux, affluent vers Istambul, la tête encore pleine des horreurs de la famine qu'ils laissent derrière eux. Mais là, déracinés, moqués par les citadins, ils se trouvent engloutis dans l'immense flot des sans-travail, et réduits à toutes les abdications pour obtenir d'être exploités au rabais par quelque capitaliste sans scrupules.
Saisi par l'urgence et l'ampleur du problème (et on le comprend), Sagiroglu nous conte les mésaventures de cinq de ces paysans venus, en désespoir de cause, retrouver dans les faubourgs de la capitale d'anciennes connaissances de leur village. On devine que rien d'édifiant ne nous sera épargné, et très souvent le film se ressent de sa fonction envahissante de plaidoyer, tant dans son scénario (exemplaire combinatoire des malheurs susceptibles de survenir, la situation initiale posée) que dans sa mise en scène (toujours dictée par le souci de l'impact maximum, c'est-à-dire, hélas, pas forcément la plus simple, encore moins la plus belle).
Mais si la sincérité se révèle impuissante à faire du récit bien autre chose qu'un échantillon assez déprimant de néo-néo-réalisme, elle donne par contre des résultats étonnants quant au travail des acteurs : ceux-ci, magistralement choisis, jouent constamment juste, et, autant les situations dans lesquelles ils sont placés sont archétypiques et sommairement amenées, autant leurs réactions — particulièrement les rapports entre eux des cinq membres du groupe — sont vues avec subtilité, sous l'apparence mal équarrie des comportements. — J. A.

9

MARCEL HANOUN : « L'AUTHENTIQUE PROCES DE CARL EMMANUEL JUNG » (FRANCE)

Pour la première fois, le cinéma traite les crimes nazis, le problème des responsabilités, la lâcheté ou le cynisme des tortionnaires sans sentimentalisme ni pathos, avec une distance et une froideur qui n'en désignent que plus l'horreur et l'abjection. M. Jung, ex-bourreau de camp de concentration, nous est montré d'abord chez lui, un matin qui pourrait être quelconque, en petit bourgeois anodin. Il prend son petit déjeuner servi affectueusement par sa femme. Il joue quelques notes au piano. Il monte dans sa modeste voiture, arrive à un tribunal où se tient **son** procès. On ne montre rien de ce tribunal, on ne précise pas plus dans quelle ville de quel pays se juge ce procès. On ne reverra plus d'ailleurs qu'épisodiquement M. Jung, bien que scrupuleusement on nous fasse témoin de toutes les phases du procès (accusation, défense, plaidoyers, réquisitoires, explications, justifications, examen des preuves, témoignages, etc.) dont il est le centre.

C'est que dès son début le déroulement du procès nous parvient par l'intermédiaire d'un journaliste — médiateur théoriquement idéal — chargé de le suivre. Entre le procès tel que la fiction filmique le suppose et les spectateurs du film « Le Procès de... » s'interpose donc un spectateur **premier, dans le film,** dont la fonction est exactement celle d'un filtre narratif : du procès (de la fiction) ne parviendront au spectateur que des bribes, des fragments élus et transmis par le journaliste ; du procès, on ne voit et n'entend que ce que ce témoin — plus ou moins attentif, distrait — entend et voit. Ce parti pris de faire du spectateur du film un spectateur second, incomplètement informé, forcément influencé, dépendant totalement dans ce qu'il peut voir et entendre d'un spectateur fictionnel avec qui l'identification est automatique (comme si le spectateur était projeté d'emblée dans la fiction du film, s'y voyait non pas acteur, mais observateur — c'est-à-dire



Marcel Hanoun tournant « L'Authentique Procès de Carl-Emmanuel Jung ».

précisément metteur en scène), a pour premier et évident mérite de lier explicitement et complètement la lecture du film à son écriture, de faire du spectateur le narrateur, comme le narrateur est spectateur. Moderne contrat s'il en est, qu'Hanoun remplit autrement mieux que Robbe-Grillet.

Cette position centrale du spectateur dans l'œuvre se renforce curieusement et subtilement par l'action frustrante d'une série d'éléments de brouillage et de filtrage qui compliquent la retransmission du procès-fiction. En effet, le procès se parle en plusieurs langues — toutes étrangères, du moins les unes aux autres — dont différents interprètes (leurs voix parfois se chevauchent, parfois se distinguent) se relaient pour assurer la traduction « simultanée ». Selon que le journaliste-spectateur branche ses écouteurs ou non, et donc selon son intérêt pour telle ou telle déclaration, ou selon son degré de lassitude, les phrases et phases du procès parviennent au spectateur en « clair », traduites, ou plus ou moins brouillées quand, non traduites, leur compréhension est fonction de la plus ou moins grande connaissance par le spectateur de la langue qui les véhicule. Ce principe systématique et d'une utilisation permettant de très savants dosages et subtiles variations a trois conséquences principales. (Relire, aussi, l'analyse de Noël Burch, « Cahiers n° 195.)

D'abord, il réintroduit une certaine marge — un écart aléatoire, une différence imprévisible et variable — entre le journaliste et les spectateurs : ceux-ci, qui dépendent absolument du journaliste en ce qu'ils voient et entendent, peuvent ne pas tout à fait coïncider avec lui quand il renonce à suivre les traductions simultanées du procès, car s'ils entendent toujours la même chose que lui, ils peuvent comprendre ce qu'il pourrait ne pas comprendre (on ne sait pas), ou vice versa. Ce premier décalage entre le narrateur (spectateur fictionnel) et les spectateurs (narrateurs obligés) ne peut que renforcer le rôle actif, la participation de ceux-ci à l'écriture-lecture du film, dont la textualité même variera forcément en fonction de chaque spectateur.

Seconde conséquence, corrélative de la première : plus la retransmission du procès se trouve « brouillée » par les divers relais qui « l'assurent » (outre l'alternance de passages traduits et non traduits, le processus de traduction simultanée introduit lui-même un décalage cette fois temporel, un désynchronisme entre phrase originale et phrase traduite, dont la fonction d'une part donc est de brouillage, d'autre part est rythmique — la construction, le découpage prenant ici valeur proprement musicale : redoublement, plus ou moins rapide, de la phrase par sa traduction), plus nombreux donc sont les filtres entre les sujets du film (Jung, ses juges, témoins, avocats : son procès) et leurs spectateurs (dans le film et du film), plus ceux-là s'estompent, éloignés doublement dans l'espace et le temps par la narration, plus ils sont réduits, au terme des manipulations qui les transmettent, à ne plus remplir de fonction que celle de prétextes : le propos du film devenant précisément la manipulation elle-même de séries d'objets filmiques plus ou moins abstraits.

Cette volonté d'abstraction par refus du « réalisme » et l'impression d'irréalité qui en découle sont d'ailleurs renforcées par les partis pris plastiques d'Hanoun : la très grande majorité des plans du film est faite de visages cadrés en gros-plan, filmés sur fond neutre ou noir, éclairés de plein fouet ou à contre-jour ; suppression de tout « décor », détail, insert à quoi le be-

soin de réalisme pourrait se raccrocher ; effet dé-réalisant du désynchronisme plus haut signalé, etc. Ainsi, on voit vite qu'il s'agit moins dans « Le Procès... » du procès lui-même et de ses modalités que de la réception, l'organisation et le renvoi par le spectateur-dans-le-film aux spectateurs du film d'un certain nombre de messages, sons et formes, qui, pour toutes les raisons plus haut énoncées, finissent par n'être que très faiblement et fragmentairement signifiants par eux-mêmes. Troisième conséquence enfin, liée aux autres : le « thème » du film — la responsabilité de Jung en tant que nazi et bourreau, et par extension les crimes nazis et la question de leur impossible châtiment — se trouve en quelque sorte dépassionné par les manipulations narratives, éloigné sur le même plan fictionnel que le procès lui-même, l'évocation des crimes étant dédramatisée de la même manière que les acteurs du procès et le procès même sont, à force de procédés d'écriture, mis au rang d'abstractions, troquant leur qualité première de personnages et de lieu de fiction contre le statut d'objets formels.

Une première opération de transformation s'effectue ainsi au cours de la lecture du film : plus le film va et plus le spectateur entre dans le jeu formel dont il est au fond le protagoniste, plus il semble que soit perdue de vue la gravité des faits imputés au personnage de la fiction, Jung. La retransmission, l'agencement, la réception plus ou moins nette et sûre des messages semble prendre le pas sur leur contenu, dont pourtant le tribunal doit déterminer l'exacte gravité. Par cette distance qui s'installe entre les spectateurs et les personnages (accusé, témoins, juges), entre la lecture du film et l'examen des faits, une zone **neutre** : se constitue dans la fiction, zone où règne l'imprécision, tellement que, malgré ce qu'en révèle le procès, il devient impossible au spectateur de déterminer précisément faits et responsabilités, d'être lui-même l'un des juges de Jung. Mais si le spectateur ne peut pas être ce juge, si tout pour lui se perd dans les brumes des traductions, dans un éloignement rassurant, c'est alors qu'il est d'une certaine façon complice. En donnant au spectateur une position centrale dans le film, en le liant à sa lecture du film, Hanoun le place aussi en situation d'accusé. C'est la fiction qui devient juge de ses spectateurs, au moment où ceux-ci ne se soucient plus guère d'elle. — J.-L. C.

10

ELVER ICHMOUKLAMEDOV : « TENDRESSE » (U.R.S.S.)

Dans un lieu et un temps qui nous semblent d'autant plus lointains et irréels qu'il s'agit de la Russie contemporaine — mais, il est vrai, de la plus méridionale Russie, ce qui change toutes les sortes de climats —, trois sketches content la rencontre d'un adolescent et de trois jeunes filles. A la limite de la mièvrerie, tant ces variations sur l'éveil à l'amour font assaut de douceurs et sourires, procèdent par allusions et touches discrètes ; mais cette discrétion même, ce ton bas et mal assuré ajoutent précisément à l'émotion simple que veut communiquer ce récit nostalgique. Modeste ambition modestement remplie. — J.-L. C.

11

DANIEL POMEREULLE : « ONE MORE TIME » (C.M. FRANCE)

Un acéré pendule, qui pour ne ressembler tout à fait ni à celui de Poe ni à celui d'Astruc n'en est que plus terrifiant, mais nul puits ni cachot profond : une vaste pièce au contraire, transpercée de lumière, où très librement, maitresse d'elle-même et de ses gestes, est une prisonnière d'un genre dès lors particulier ; prisonnière que tente le supplice, qui le choisit, qui en fait son délice. Identifiant certain mécanisme de l'imaginaire, celui de la torture et de la délivrance, comme mécanisme aussi du désir et de la jouissance, affres et spasmes pareils, proximité dans la sensation et dans la représentation de l'amour et de la mort, Pomereulle (peintre par ailleurs, mais de longue date fixant l'horizon du cinéma) d'emblée élit comme zone privilégiée du récit cinématographique celle de l'équivoque rêve/réel.

La représentation de la **machine érotique** : un système à la fois fruste et savant de bancs de bois et de cordes, de leviers, poulies et poutres, sa minutieuse description visent à lui conférer le maximum de présence concrète, à donner le plus de poids réaliste à cet objet onaniste. Ancrée ainsi dans la matière, accréditée comme instrument tangible, de nature et d'effets **physiques** (de longues aiguilles doivent percer le cou de la victime), la machine n'en est que plus apte à représenter l'image même du désir, à la fois la forme symbolique du délire pervers et la fiction qu'il imagine, le détour qu'il accomplit par l'abstraction. Au premier sang perlant sur la peau, l'orgasme point, et la machine s'enraye, reléguée soudainement au rang de curieux et momentanément inutile bric-à-brac.


« One More Time ».

Il fallait, comme c'est le cas, que cette aventure intime soit filmée très simplement et froidement, avec la crudité même des photos pornographiques, pour que le film lui aussi devienne aux yeux et à l'imagination du spectateur le même objet érotique qu'est la machinerie pour son utilisatrice, pour faire jouer, au-delà du voyeurisme, la complicité. — J.-L. C.

12 SANDRO FRANCHINA : « MORIRE GRATIS » (ITALIE)

De Rome à Paris en petite-bourgeoise Alfa-Romeo, une nuit et la journée au volant, phares balayant les bas-côtés, crissement des pneus, des routes à n'en plus finir : tel est l'essentiel (en quantité et qualité) du film de Sandro Franchina. Qu'au départ du voyage comme à l'arrivée, et lors de quelques étapes, il y ait anecdote vaguement policière, rencontres étranges, conflits d'intérêts et d'ambitions importe en définitive peu : tout s'insère et s'efface dans cette rage de rouler, le moteur de la caméra et celui de la voiture tournant en phase, l'un à l'autre greffés, confondus. Auprès des séquences en roue libre et du vertige qu'elles provoquent les scènes intercalaires, explicatives et dramatiques, paraissent bien stables, figées dans la banalité. J.-L. C.

13 ROLAND VERHAVERT : « LES ADIEUX » (BELGIQUE)

Toujours à l'aube d'un départ chaque midi remis à l'aube suivante, un marin n'en finit pas de quitter sa femme le matin pour la revoir le soir. L'équipage, attendant que soit donné au navire l'ordre d'appareiller pour une mission secrète, est tenu d'être prêt chaque jour à prendre la mer. A ce va-et-vient, ponctué d'adieux qui risquent à la fois d'être définitifs et provisoires, le marin et sa femme peu à peu perdent pied ; à force d'être quotidiens, rites de l'aller et du retour finissent par devenir supplice ; un soir le mari n'est pas rentré et sa femme le croit cette fois pour de bon parti. Elle apprend que le bateau n'a pas quitté le quai, s'en va à la recherche de son mari, écume les bars à marins, le retrouve, mais s'est produite une cassure du quotidien commun, une altération, par sa réitération abusive, de l'ordre de l'intimité.
Fascinant principe que celui choisi par Verhavert : conférer à une situation banale, et à son recommencement admis comme naturel par tous — le fait simple que deux amants se quittent le matin et se retrouvent le soir — conférer à cette séparation par le travail, monstrueuse en elle-même mais considérée et vécue comme normale, un caractère dramatique, exceptionnel, qui en souligne précisément la monstruosité. Simple renversement des données : le normal, serait de se quitter au matin pour longtemps sinon toujours (croisière du bateau), l'anormal de revenir le soir et ainsi de suite jusqu'à Dieu sait quand. Verhavert accomplit ainsi une très intelligente critique du quotidien général par un quotidien très particulier : celui de l'ordinaire d'un marin toujours sur le point de partir. Naît de l'habileté dialectique de cette fiction critique un assez oppressant vertige : la superposition des scènes, le retour cyclique et prévisible des gestes et paroles précipite la normalité la plus familière dans l'obsession et la folie. Mais il se produit **contre** le film ce qui se produit **dans le** film même : que, brisée, cette chaîne sans fin cesse d'être exemplaire, donc inquiétante, sans donc que ce qui la brise, qui est le banal même, soit en mesure de prendre le relais de l'inquiétude par elle installée. Dès que le cycle des faux départs est rompu, il ne reste plus effectivement qu'une rupture d'ordre non plus essentiel mais sentimental, et sentimentalement récupérée. Le film y perd : l'exception infirme la règle. J.-L. C.

14 FERNAND MOSKOWITZ : « DESIREE » (C.M., FRANCE)

Aux sons d'abord. Variés du sourd au net et du proche au lointain, ils précipitent l'image, assaillant de toutes parts la fiction qui s'y fixe comme s'ils étaient présence voisine, intervention constante d'un monde menaçant, et d'autant plus menaçant qu'il n'est pas filmé, qu'il semble maintenu en bordure de cadre, en lisière d'images, qu'il oppresse ainsi et fait craquer de ces bruits hors-champ. Cela commence dans un hôtel de neige, sombre bâtisse aux angles cassés qui n'est pas sans évoquer la maison de « Psycho ». Désirée, femme de chambre, y sert cafés et croissants. Un homme en massif manteau de fourrure l'effraie, la fascine, peut-être la viole. Toujours aucune parole, pas de phrases, seuls quelques cris, et répercutés par ce faux silence tous les bruits du manège. Désirée redescend vers les vallées et la cabane de sa mer. Un peu plus bas vers le Sud elle arrivera à Toulon, prostituée. Par la violence contenue des scènes, la raideur des gestes, la force des ellipses, la corrosion de l'espace par les sons, la pudeur mêlée de tous troubles, l'on pense à l'enfance d'une sorte de « Belle de jour », phantasmes glacés, traumatismes figés par les gris du film. — J.-L. C.

15 PASCAL AUBIER : « M. J.-C. VAUCHERIN » (C.M., FRANCE)

Crayons uniformément taillés, stylos dont on s'assure qu'ils regorgent d'encre, blocs variés de papier, pages blanches étalées ou entassées, fiches consultées, annotées, remises en ordre, livres déplacés du rayon à la table de travail, empilés au coin du bureau, reclassés dans la bibliothèque : tout un cérémonial maniaque et mystérieux ici s'accomplit, l'homme aux gestes précis, nerveux, impatients, met en scène l'espace de sa chambre de travail, la surface de ses bureaux, l'alignement de ses volumes, la foison de ses instruments scripteurs, les marges enfin de la page où il trace, bien au centre, un premier mot, que nul autre, d'ailleurs, ne suivra. On pense à la nouvelle de Claude Ollier : « Le dispositif », écriture de la mise en écriture et de ses rites angoissants, de ses précautions différantes : l'écriture différait la fiction de l'écriture, comme ici la mise en scène précise et rigoureuse d'Aubier se confond à la mise en scène retardatrice de son héros pour suspendre le plus longtemps possible, par le jeu dilatant d'une écriture sur-découpée, le geste décisif d'écrire. Il faut regretter seulement qu'au bout de cette **de-scription** qui occupe la plus grande part du film, Aubier juge utile de prendre du recul, et de situer son héros et sa folie dans un... asile. Superflue, régressive précision : le cadre des quatre murs de la chambre et des quatre côtés de la page enfermait plus sûrement de ses angles le délire d'écrire. — J.-L. C.

16 GIANNI AMICO : « TROPICI » (ITALIE)

Tout l'oppressant d'un désert (Nordeste brésilien), l'espace poudreux de la sécheresse s'étalant sans frontière, un paysan, sa famille, au bout de tout espoir, au bout de la misère et de la faim, décidant de les quitter, laissant cabane et clôtures plantées sur le sable pour partir à la traversée du désert, vers l'horizon mythique de la ville, travail et nourriture. « Tropici » commence en prenant son temps, la durée des plans accordée à l'insoutenable lenteur des gestes, des pas, des déplacements, des regards ; d'un bord à l'autre du cadre comme d'un plan à un autre une éternité qui n'est en rien sereine, plutôt féroce.

Aux préparatifs du départ (et notamment ce beau moment où le paysan aidé par sa femme se ceinture de viande séchée), empreints, avant même que la marche ait commencée, de lassitude et de fatigue, nous assistons en **étrangers** : tout est filmé de loin, comme si la caméra ne faisait pas partie de l'aventure ni de son décor, comme si le cinéma était dès le départ de trop dans le drame, comme si précisément ce drame se refusait à toute expression ; que rien ne puisse le traduire, ni phrases ni images, qu'il se tienne et se déroule depuis si longtemps et si irrémédiablement que cela le place au-delà ou du moins en marge de toute représentation possible. Ce n'est pas seulement pudeur ou conscience de l'incongruité de l'acte de filmer ce à quoi de toute manière le cinéma ne peut porter remède ; que le cinéaste s'impose à lui-même et impose au spectateur pareille distance n'est pas seulement le fait d'un choix moral, d'une honnête réserve : d'une certaine façon, néo-rossellinienne sans doute, cette condition morale implique l'adoption exclusive et l'emploi d'un cinéma d'intervention minimale : les choses sont là, laissons-les venir au film.

L'un peu paradoxale conséquence de ce système trop respectueux du « réel » pour le doubler ou le troubler, c'est que l'intensité de la tragédie filmée, cette intensité même qui tient à distance la caméra et le film, n'est pas, en raison de cette même distance, ressentie comme telle par le spectateur, ou du moins ne l'est partiellement qu'après le détour intellectuel ci-présent. L'excès de sensibilité d'Amico



Joel Barcelos dans « Tropici ».

à ce qu'il filme l'empêche de faire directement partager la même sensibilité au spectateur, tenu par le film non seulement à distance d'un drame ressenti par le cinéaste comme trop présent pour nécessiter quelque renfort de l'expression, mais aussi tenu, comme par ricochet, à distance et même à l'écart de la fiction filmée, de l'orbe d'intérêt des personnages.

Tout un tiers du film se déroule donc dans une sorte d'en deçà du cinéma, champ libre de toutes les aridités ; puis, peu à peu, effectivement les « choses qui sont là » viennent au film ; le temps aidant, à mesure que le film avance et que progressent en leur périple vers les cités le paysan, sa femme et leurs deux enfants (d'abord à pied, puis en camion), à mesure que l'on s'éloigne du désert et de la famine, que de nouvelles images relèguent les premières, si longtemps obsédantes, dans l'oubli, à mesure les personnages aussi se rapprochent de nous, la familiarité plus grande avec eux produisant un effet de proximité tel que, cette fois, si la distance tenue et gardée par le cinéaste vis-à-vis de sa matière ne varie en quantité, sa qualité change. De l'intérieur de la distance, du fait de l'habitude qui s'en constitue, nait une sorte d'intimité : sans qu'en rien le parti pris stylistique initial soit modifié, la zone-tampon qu'il ménage entre la fiction et sa représentation filmique est progressivement habitée, dramatisée par une plus grande complicité des spectateurs aux personnages. Au fil des scènes de voyage, travail cherché, perdu et retrouvé, pointe dès lors une sorte de lyrisme discret, toujours distancié et jamais calculé, mais comme involontaire... par quoi le film gagne en efficacité sur le spectateur.

Mais pour Amico cette émotion encore très fragile et discrète semble déjà par trop douteuse, en ce qu'elle pourrait insensiblement glisser vers l'apitoiement et de là trop facilement à la bonne conscience retrouvée, aussi, régulièrement au cours du film, brise-t-il délibérément, si fugaces paraissent-elles, les moindres éventualités d'élan sentimental ; il les brise de plans violemment discordants : foules de Rio, publicités, immeubles modernes, agressive effervescence vitale. Rupture plus forte encore, et plus catégorique rétablissement à **une autre** distance : peu avant la fin du film et sans doute au moment où le besoin de **coller** au drame de la famille brésilienne est le plus grand et le plus près d'être satisfait, un plan brusquement présente le paysan illettré (joué par Joël Barcelos) en chemise cette fois, et dans un bureau, lire en les commentant les journaux brésiliens qui parlent exclusivement... de la situation internationale. Le propos de Gianni Amico en prend un sens dès lors bien précis : non pas décrire, mais, en laissant à une certaine réalité du Brésil le sens et la place que d'elle-même elle a, s'étonner qu'elle ne soit pas simplement vue. Dimension critique qui fait aussi de « Tropici », bien que par des voies inhabituelles, un film de combat. — J.-L. C.

P.S. De quelques autres films — et non des moindres.

Il y eut à Hyères quelques autres films importants dont nous parlerons une prochaine fois : « Los Caifanes », film mexicain de Juan Ibanez (d'une plaisamment agressive vulgarité, aux retombées hélas complaisamment moralisatrices et conventionnelles), et surtout, film-phare et prophétie d'un cinéma naissant qui déjà a rompu toutes amarres, le second long métrage de Philippe Garrel, « Marie pour mémoire » (Grand Prix du festival). Mais à l'œuvre (depuis « Marie... », deux autres films : « Le Révélateur » et « La Concentration ») et à l'importance de Garrel nous consacrons en partie notre prochain numéro. S'y reporter. Quant aux « Contrebandières » de Luc Moullet et à « Concerto pour un exil » de Désiré Ecaré, se reporter à notre précédent numéro (202, juin-juillet) : « C'est la Révolution », de Michel Delahaye et Jean Narboni.

En marge de Hyères : entretien avec Désiré Ecaré

Cahiers « Concerto pour un exil » est votre premier film ; dans quelles conditions a-t-il été produit ?
Désiré Ecaré J'avais terminé mes études à l'IDHEC depuis deux ans ; les difficultés à trouver du travail comme assistant sont considérables, et d'autre part la carte de visite que donne l'IDHEC ne suffit pas à se faire donner autre chose que des moyens extrêmement misérables. Alors je me suis dit que la seule façon d'apprendre à nager était de se jeter à l'eau, et nous avons essayé de racoler de-ci de-là quelques mètres de pellicule, et de nous faire prêter une caméra, mais au départ il faut bien dire que nous avons surtout investi notre enthousiasme et notre envie de tourner.
D'ailleurs, l'absence de tout scénario écrit au départ m'empêchait d'aller trouver un producteur comme ça : j'arrivais avec ma tête et je voulais qu'on mise dessus, c'était complètement impossible. Argos Films n'est venu qu'ensuite, lorsque pas mal de matériel avait déjà été tourné.
De toute façon, c'est une manière de travailler très intéressante pour le réalisateur, puisqu'elle lui laisse vraiment la plus grande marge de manœuvre possible ; quant aux acteurs, cela permet de les laisser libres et d'en tirer le meilleur.
Cahiers Vous êtes donc parti sans scénario écrit ; comment le film s'est-il construit ?
Ecaré Je savais exactement dès le début ce que serait l'histoire ; il y avait un découpage qui n'était pas coulé dans le bronze, mais qui était clair dans ma tête. Naturellement, au long du tournage, il a fallu l'adapter aux circonstances, en particulier à la défection de certains acteurs, et ce n'est bien sûr qu'au montage que j'ai trouvé le découpage définitif. Ce n'est donc pas du tout du « cinéma-vérité » ; je n'ai pas voulu faire un reportage, contempler, analyser, scruter la vie d'un groupe de gens. Simplement, pour essayer d'exprimer ce que je ressentais au contact d'une certaine réalité, j'ai laissé mes personnages dans le cadre de leur vie, afin qu'ils se sentent à l'aise, et de ces petits flashes récoltés ça et là, j'ai fait une histoire. Mais, encore une fois, il n'y avait que moi dans l'équipe qui savais où je voulais aller, les autres jouaient le bout de rôle que je leur disais de jouer et c'était tout. Mon film est vraiment un film d'auteur.
Cahiers Vos acteurs sont évidemment des non-professionnels ; les rôles que vous leur avez donnés coïncident-ils avec ce qu'ils sont dans la vie ?
Ecaré Très souvent, oui, j'ai mis les gens dans une situation proche de celle où ils sont dans la vie. Ainsi Hervé Denis (le syndicaliste) prépare effectivement un doctorat, je crois ; en tous cas je sais qu'il y a belle lurette qu'il est étudiant à la Fac des Sciences Economiques et qu'il n'en a pas terminé, donc il est dans cet environnement et il sait de quoi il parle. Tout ce que je me suis permis de faire, c'est de le mettre en condition et en situation afin qu'il puisse s'extérioriser au maximum. Par contre, le personnage du dragueur n'a rien à voir avec ce qu'est l'acteur dans la vie : c'est un jeune réalisateur sorti en même temps que moi de l'IDHEC ; il devait au départ me servir d'assistant, et puis, l'un des acteurs n'étant pas venu, je l'ai jeté aussi dans l'arène.
Cahiers Comment avez-vous dirigé vos acteurs : leur avez-vous raconté toute l'histoire au début ? Et les laissiez-vous improviser les dialogues ?
Ecaré Non, jamais je ne leur ai raconté toute l'histoire ; à aucun moment ils n'ont su où je les menais. Je ne leur raconte que ce qui concerne la situation où ils se trouvent dans l'immédiat. Pour eux, le cinéma s'arrêtait à ce qu'ils devaient savoir afin de pouvoir réagir, le reste ne les concernait pas. Parfois d'ailleurs, ils me faisaient remarquer que c'était complètement absurde ; par exemple, celui qui joue le rôle de l' « ambassadeur » m'a toujours dit avec la plus grande conviction que c'était idiot de lui demander de courir pour aller à l'Université, parce que d'habitude les gens ne courent pas pour y aller. Heureusement, j'avais la chance d'avoir des camarades qui n'avaient pas derrière eux un passé de vedette, ce qui eût été un lourd handicap. Quant aux dialogues, c'est moi qui les improvisais au fur et à mesure, en fonction du sens général que j'étais seul à connaître. Naturellement, lorsqu'on travaille avec des débutants qui par surcroit n'ont pas la conviction qu'ils sont en face d'un vrai metteur en scène, il faut toujours leur laisser croire que tout ce qu'ils ont à proposer est extrêmement intéressant, donc accepter le compromis, l'essentiel est que ce soit dans le même esprit. Ainsi celui qui dit « Je ne perds pas mon temps, je prends mon temps ; c'est différent, non ? », moi je voulais qu'il dise « Je ne perds pas mon temps, je prends mon temps, c'est pas pareil », et je me suis battu une heure pour ça — mais on a fini par garder son texte. Il n'y a aucune différence de sens, mais ça agaçait mon oreille, parce que ce n'était pas suffisamment musical, ça n'avait pas la même structure, c'est tout
Cahiers Votre film accorde une grande importance au rythme de la parole, comme d'ailleurs au rythme tout court ; est-ce aussi pour des considérations de rythme que vous l'avez raccourci par rapport à la version présentée à la sélection de la Semaine de la Critique ?
Ecaré C'est vrai, le rythme est pour moi primordial. La première version faisait à mes yeux 7 à 8 minutes de trop ; il y restait des choses qui ne m'ont jamais amusé, et que j'avais dû laisser faute d'avoir disposé suffisamment longtemps d'une salle de montage. Ainsi cette scène où l'on voit les gens se livrer à une sorte de danse en attendant l'arrivée du metteur en scène (ce sont les répétitions de « La Tragédie du Roi Christophe »), en la tournant j'ai été pris d'une sorte de tendresse pour ces gens, et j'ai laissé durer, durer, mais c'était bien trop complaisant, et je l'ai raccourcie au maximum. Contrairement à nombre de débutants qui tiennent à sauver le plus possible de matériel, je me suis efforcé d'enlever le plus possible et de ne laisser que l'essentiel.
D'autant que pour moi, un film doit être avant tout musical. On fait souvent remarquer que le Noir est un homme extrêmement musical, mais malheureusement les quelques films africains que j'ai vus jusqu'à présent brillent par leur absence de musique. Je ne parle pas de cette mixture sonore qu'on verse sur tout le film, comme à l'époque héroïque, mais d'une sorte de musique qui doit jaillir des plans, jaillir des mouvements de la caméra, jaillir de la présence même des personnages. Il est difficile de concevoir un film africain où la musique ne soit pas présente, non comme un air qu'on

chante, mais comme une vie qui semble aller très vite, une alternance de rythmes presque cacophonique.

Cahiers Est-ce là aussi l'origine de votre titre ?

Ecaré Un peu, oui. J'avais pensé l'appeler « Les Amateurs d'exil », mais j'ai préféré garder « Concerto », qui malgré son allure commerciale, donne le côté musical, le côté amusement aussi, et correspond bien à cette allure d'insouciance, de laisser-aller, de légèreté, de superficialité complètement voulue. A ce propos, on m'a reproché de ne pas exploiter les situations jusqu'au bout, sans voir qu'alors je risquais de tomber dans le tragique, dans le dramatique. Alors que je me suis efforcé de trouver dans chaque personnage un rythme dominant qui est sa vie, et de composer ces rythmes entre eux.

Ainsi, à partir du moment où je montre quelqu'un dont l'occupation principale est de suivre les filles, il faut bien qu'à un moment ça l'amène dans la situation de devoir être marié, donc je saute le mariage, et je le montre tout de suite dans la situation d'homme marié, l'ellipse est toute trouvée, et c'est la légèreté même avec laquelle il abordait toutes ces filles qui la fournit. Je fais cela constamment : lorsque je suis une personne jusqu'à un certain moment de son existence, et que je m'arrête pour prendre autre chose, j'ai toujours suffisamment indiqué la direction prise pour que ça puisse continuer tout seul et qu'on puisse le reprendre plus tard. Ça permet de ne pas gaspiller le récit et d'avancer très rapidement. Mon film progresse sans arrêt comme ça : il y a trois voies parallèles, on lance une action, puis on passe à une autre, on vient reprendre plus tard. D'ailleurs, beaucoup de films actuels sont comme ça, voyez « Les Biches ».

Quant au mot « exil » dans le titre, il a valeur ironique : les personnages sont des exilés, mais ne cessent de moquer cette condition d'exilés qu'ils ont choisie eux-mêmes. Le film tout entier, de ce point de vue, est vu à travers les yeux de la femme du syndicaliste, sans qu'on soit obligé d'avoir recours au truc littéraire du commentaire et de la voix off. C'est elle qui sent cet isolement, cet exil, que les autres se contentent de vivre ; il y a ainsi une sorte de schématisme dans les personnages qui est dû au fait qu'elle les voit à travers le prisme déformant de sa solitude.

Cahiers Quelles réactions attendez-vous à votre film en Côte d'Ivoire ?

Ecaré Je crois qu'il plaira, parce qu'on n'en retiendra que la critique d'une certaine faune d' « amateurs d'exil » qui sont toujours prêts à critiquer la marche des choses là-bas, alors qu'ils ont eux-mêmes une conduite des plus criticables ; il plaira aussi à certains paternalistes qui diront « Nous vous l'avions bien dit, ces gens ne sont que des farceurs ». Alors que ce n'est pas ça le propos de mon film, mais le propos de l'exil, dans lequel tout homme peut se trouver.

On m'a déjà reproché d'être un auteur trop ambigu, de ne pas faire des films engagés ; personnellement, je trouve mon film très engagé. Je ne vois pas pourquoi on ne réussirait pas à s'engager en portant un regard sur soi-même. A ce propos, ça m'a beaucoup gêné que mon film ait été présenté à Hyères dans ce cadre du « cinéma africain », parce que derrière cette expression il y a je crois beaucoup d'indulgence et même de complaisance. J'ai fait mon film à Paris, avec des acteurs vivant à Paris, et m'étant nourri d'abord de tout ce que je pouvais voir dans ce pays où il y a un certain environnement cinématographique; donc je l'ai fait pour entrer en concurrence avec des choses qui ont été faites dans le même cadre, non pas pour qu'on l'excuse des fautes éventuelles.

Cahiers Avez-vous d'autres projets ?

Ecaré J'ai plusieurs idées de scénarios. Celle qui me tient le plus à cœur tourne autour de la paysannerie africaine ; l'Indépendance, la loi-cadre, le retour constant des enfants qu'ils ont envoyés en France, tout cela crée en eux un certain attentisme, et j'aimerais pouvoir filmer leurs réactions en face du déroulement de l'Histoire. Mais cela suppose que j'aie d'abord tous les moyens nécessaires, car pour tourner en Afrique, on ne peut pas se permettre de partir à l'aveuglette comme à Paris.

Cahiers Mais n'y a-t-il pas un organisme de production national ?

Ecaré L'Etat a créé un organisme de production qui ne produit absolument rien, qui se contente de subventionner « Le gentleman de Cocody » parce qu'on y voit Abidjan, ou le « Tarzan » de M. Vermorel, parce qu'on y voit la brousse ivoirienne. Et puis de temps en temps, un film sur les dangers des feux de brousse. Il y a une peur collective : ils se disent que le cinéma est une arme à double tranchant, quand on tape avec le tranchant ça risque de couper, quand on tape avec le plat, ça caresse, mais comme ils ne sont pas sûrs que les cinéastes viennent pour taper avec le plat, ils préfèrent ne pas les faire tourner. Il me faudra donc trouver un producteur étranger.

Il serait pourtant très intéressant de faire participer l'Etat, surtout au niveau de la distribution ; mais toutes les salles appartiennent à la COMACICO et à la SEGMA, et une nationalisation équivaudrait à remplacer ce circuit par quelque chose qui n'existe pas. La seule chance du cinéma africain est dans les coproductions : il faudra avoir des capitaux nationaux pour que la chose reste africaine, mais aussi des capitaux extérieurs, ne serait-ce que pour pouvoir exploiter son film au pourcentage et non au forfait. Il n'y aura pas de cinéma africain tant que les distributeurs continueront à acheter les films un million pour en gagner dix, et tant qu'il n'y aura pas au moins trois ou quatre salles où l'on pourra passer nos films.

Cahiers Et du côté de la télévision, n'y a-t-il pas de possibilités ?

Ecaré Encore faudrait-il que ces messieurs de la télévision définissent les objectifs qu'ils veulent atteindre et les moyens qu'ils comptent employer pour cela ; personne ne sait quoi faire de la télévision ; de temps en temps passe une émission venue de France, ou du Canada, où l'on retrouve toute la faune internationale des yéyés à la mode, et jamais une seule production locale. Il semble qu'il y ait une grande complaisance dans le fait de posséder une télévision, et un refus total de s'en servir. Il y a quelques réalisateurs, qui font des reportages des voyages présidentiels ; le reste ce sont des émissions qui viennent de France, et jamais on ne se creuse la tête pour trouver autre chose ; ce ne sont pourtant pas les problèmes qui manquent. Pour moi, travailler là serait stérilisant; on risque de se décultiver à une vitesse très rapide. Non, il vaut mieux y retourner pour faire du cinéma, à condition de prendre suffisamment de précautions, car en plus la politique est partout, et le cadre de la politique n'ayant pas été suffisamment défini, tout fait peur aux hommes politiques.

(Propos recueillis au magnétophone par Jacques Aumont.)

LES ETATS GENERAUX DU CINEMA

REVOLUTION DANS/PAR LE CINEMA

A l'unisson de tout ce qui changea alors, ce que les Etats généraux ont décisivement changé en mai-juin pour le cinéma, c'est d'une part le rôle de ce cinéma dans la Société, d'autre part le rôle et la responsabilité de ceux qui conçoivent et fabriquent les films dans cette société seconde qu'est le cinéma français. Une double question a été posée avec force, la lutte sur deux fronts que certains, rares, jusque-là menaient en francs-tireurs, est devenue lutte de la majorité, les problèmes de la fonction du cinéma, de sa consommation, de ce qui l'aliène comme de ce qu'il aliène, de ce qui le libérerait comme de ce qu'il pourrait libérer n'agitent plus seulement la conscience de quelques cinéastes, sociologues et critiques, ils sont dans leur urgence ressentis par tous ceux qui ne veulent plus que le cinéma et eux-mêmes dans le cinéma soient complices ni de la puissance de l'argent ni de l'intérêt qu'elle a à « divertir » ceux qu'elle exploite. Si faire la révolution dans le cinéma implique forcément la faire avant ou en même temps partout ailleurs, si donc les projets et plans de Suresnes n'avaient que peu de chances de changer le cinéma dans une Société inchangée, il reste que commencer par lui peut conduire à changer beaucoup plus. En même temps que naissaient projets et nouvelles structures, des équipes, hors justement de toute structure existante, tournaient des films sur les grévistes et les étudiants, qui n'auront pas seulement valeur de « documents », mais qui peuvent contribuer aux prises de conscience, qui sont et seront un ferment d'agitation, pas seulement « culturelle », supplémentaire. Dans le même temps, se constituaient, en dehors encore du système actuel, de nouveaux circuits de diffusion des films, drainant non seulement un nouveau public, mais le mobilisant pour une autre réception du cinéma que l'habituelle. Ainsi, aux Etats généraux, un peu de pratique compensa la pléthore des théories : par-là, le cinéma français commençait à s'aguerrir. — La Rédaction.

HISTORIQUE

Lundi 13 *mai*. Après plus d'une semaine de révolte étudiante et les barricades de la rue Gay-Lussac, près d'un million de manifestants défilent de la République à Denfert-Rochereau.

Mercredi 15 *mai*. Création, par quatre jeunes techniciens, de la Commission Cinéma, dans le cadre des Comités d'Action de la Sorbonne. Depuis le 14 mai, la Commission inter-facultés s'attache à assurer des projections. Une cinquantaine de films circulent d'une façon régulière dans quatre centres importants : Sorbonne, Censier, Jussieu, Nanterre. Des projections sont organisées dans différents lycées de Paris et de province, ainsi que dans quelques usines. Ces films sont aussi bien des classiques que des films de combat qui n'ont pas toujours un visa de censure.

Jeudi 16 *mai*. Les élèves de l'Ecole de Vaugirard acceptent que l'école devienne le quartier général d'une information permanente sur le cinéma à court et à long terme. Installation d'une salle de projection à l'amphithéâtre annexe de la Sorbonne. Début d'un mouvement de diffusion dans les facultés, les lycées et les usines.

Vendredi 17 *mai*. 12 *heures*. Le bureau du Syndicat des Techniciens de la production cinématographique réunit des réalisateurs, des techniciens, des membres du Syndicat français des Acteurs, des élèves de l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques et de l'Ecole nationale de Photographie et de Cinématographie. Ceux-ci demandent la participation de professionnels, syndiqués ou non, à une réunion d'information et d'action dans les locaux de leur école de la rue de Vaugirard occupée. L'idée s'élargit à la dimension d'une assemblée générale des cinéastes qui sont convoqués à l'E.N.P.C. pour marquer leur solidarité avec les luttes étudiantes et ouvrières, protester contre la répression policière, proposer une action d'ensemble de la profession.

Dans l'après-midi, une autre réunion a lieu au siège du Syndicat des techniciens avec des rédacteurs des *Cahiers du Cinéma*. La décision est prise de ne pas limiter cette assemblée à une simple consultation des cinéastes mais d'en faire le point de départ d'un véritable mouvement de contestation et par là même des structures actuelles du cinéma français. La dénomination « *Etats généraux du cinéma français* » est proposée et acceptée. Le soir même, plus de mille personnes se réunissent à l'E.N.P.C. Les tracts suivant y invitaient :

1. « *Le* 17 *mai* 1968.

« *Considérant qu'un Cinéma et une Télévision libres n'existent pas dans l'état actuel, considérant qu'une infime minorité d'auteurs et techniciens ont accès aux moyens de production et d'expression,*

« *considérant qu'à tous les niveaux et que pour toutes les catégories professionnelles du Cinéma des changements décisifs, s'imposent,*

« *considérant qu'aujourd'hui le Cinéma a une mission capitale à remplir et qu'il est baillonné à tous les niveaux dans le système actuel,*

« *les réalisateurs, techniciens, acteurs, producteurs, distributeurs, critiques de Cinéma et de Télévision résolus à mettre fin à l'état de choses présent, ont décidé de convoquer les Etats Généraux du Cinéma français.*

« *Nous vous invitons tous à participer à ces Etats Généraux, dont la date sera précisée ultérieurement.* » *Le Comité Révolutionnaire Cinéma-Télévision.*

2. « *Le bureau du Syndicat des Techniciens de la Production Cinématographique C.G.T. convoque tous les cinéastes et tous les collaborateurs de la profession cinématographique à participer ce soir, à* 21 *heures, à l'ouverture des assises permanentes du Cinéma, dans les locaux de l'E.N.P.C.,* 85, *rue de Vaugirard, Paris* (6e), *occupés depuis mercredi,* 18 *heures, par les élèves.* » *Paris,* 17 *mai* 1968, 14 *heures.*

Le même jour, au Service de la Recherche de l'O.R.T.F., un groupe de cinéastes et critiques demande à Pierre Schaeffer et à ses collaborateurs de mettre techniciens et matériel de tournage à la disposition des étudiants et travailleurs. Aussitôt, un film est tourné par les ouvriers de Renault avec le concours d'une équipe du Service de la Recherche dans les usines de Boulogne-Billancourt.

Aux Etats généraux : vote du principe d'une grève des ouvriers de la production, des techniciens, des employés des laboratoires ; vote d'une motion concernant le festival de Cannes, qui sera aussitôt téléphonée aux cinéastes et journalistes présents à Cannes :

« *L'assemblée d'information et d'action du cinéma français, rassemblant le* 17 *mai* 1968 *plus de mille professionnels, réunis à l'École Nationale de Photographie et de Cinématographie de la rue de Vaugirard, investie par ses élèves depuis le* 15 *mai, demande à tous les réalisateurs, producteurs, distributeurs, acteurs, journalistes, membres du jury, présents à Cannes, de s'opposer, en collaboration avec leurs homologues étrangers et par les moyens qui leur sont propres, à la continuation du Festival, afin de montrer leur solidarité avec les travailleurs et étudiants en grève, de protester contre la répression policière et d'exprimer par là leur volonté de contester le pouvoir gaulliste et les structures actuelles de l'industrie cinématographique.* »

Samedi 18 *mai*. Grève illimitée du studio Saint-Maurice (*Le Cerveau*, de Gérard Oury).

Les Etats Généraux s'organisent : création de Commissions de travail : 1. Fonctionnement interne des Etats Généraux ; 2. Action extérieure ; 3. Enseignement ; 4. Cinéma-Télévision ; 5. Information ; 6. Contestation.

Les commissions sont ouvertes à tous. Un noyau constant responsable en assure la continuité, sans président désigné. Il s'agit de fuir le compartimentage professionnel, la bureaucratie. Le cinéma avait été étouffé par le cloisonnement, les luttes fragmentaires. C'est de cela qu'il fallait se débarrasser d'abord.

L'assemblée générale extraordinaire du Syndicat des Techniciens de la Production Cinématographique, réunie le 19 mai à la Bourse du Travail, lance un ordre de grève illimitée et publie la déclaration suivante :

« *La profession cinématographique dans son entier se trouve depuis longtemps dans une situation dramatique. Les événements actuels se développent avec une rapidité foudroyante. Il est de notre devoir à tous de prendre des mesures d'urgence.*

« *Les étudiants de l'E.N.P.C.-Vaugirard, les étudiants de l'I.D.H.E.C., le personnel de la Radio-Télévision Scolaire se sont mis en grève et ont occupé leurs locaux, les studios sont en grève, le Festival de Cannes a été interrompu, ainsi que la plupart des réalisations en cours, les réalisateurs de l'O.R.T.F. se sont mis en grève.*

« *Tous doivent prendre nettement conscience du caractère d'extrême gravité de la situation présente et comprendre que l'ordre de grève illimitée ne s'en tient pas à des revendications traditionnelles, mais implique une réelle remise en cause des structures désormais sclérosées dans lesquelles nous travaillons.*

« *Tous doivent prendre nettement conscience qu'un ordre de grève illimitée est une décision de mobilisation générale, non pas imposée par des sergents recruteurs, mais dictée et appliquée par la liberté de tous.*

« *Tous doivent prendre nettement conscience qu'il ne s'agit pas de manifester superficiellement un simple mécontentement.*

« *Tous doivent prendre nettement conscience qu'à la minute présente, le véritable et seul avenir de notre profession, c'est chacun d'entre nous.*

« *Faites la grève.*

« *Occupez vos lieux de travail dans l'ordre et la discipline.*

« *Une tâche immense nous attend.*

« *Les Etats Généraux du Cinéma sont proclamés.*

« *Nous vous appelons à y participer.* »

Les Etats Généraux publient, d'autre part, la motion suivante :

« *Nous, cinéastes (auteurs, techniciens, ouvriers, élèves et critiques), sommes en grève illimitée pour dénoncer et détruire les structures réactionnaires d'un cinéma devenu marchandise.*

« *Nous ne cesserons notre lutte que responsables et gestionnaires de notre profession.* »

Dimanche 19 *mai*. En avance sur bien

d'autres consignes syndicales limitées aux « revendications traditionnelles », ces consignes ont le courage de reconnaître que le travail cinématographique est inséparable des conditions dans lesquelles il s'exerce. Contester les « structures désormais sclérosées », c'est prendre une position politique.

Décision est prise d'agir directement auprès des projectionnistes (appartenant à sept syndicats) pour les inciter à la grève.

Arrivée des festivaliers de Cannes.

Lundi 20 mai. Institution de la Commission de Dérogation, permettant le tournage, malgré la grève, de films concernant les mouvements étudiants et ouvriers ou les négociations sur le Vietnam.

Décision de ne pas signer les films tournés sur les événements.

Quadrillage des salles de Paris par trois cents personnes afin d'inciter les projectionnistes à la grève. Des groupes sont formés pour aller dans quarante-cinq cinémas de Paris. Ils vont se heurter à l'isolement des projectionnistes, divisés en syndicats multiples.

Le syndicat avait décidé la réunion des techniciens par catégories professionnelles. Dans une salle de la rue de Solférino, à la réunion des réalisateurs, la nécessité s'impose d'aboutir rapidement à la définition des structures nouvelles de notre profession.

Mardi 21 mai. Réunion du syndicat C.G.T. des projectionnistes.

Motion de soutien à l'O.R.T.F. empêchée d'assurer l'objectivité du Journal Télévisé.

Création d'un Comité de Liaison Cinéma-O.R.T.F.

Les Etats Généraux affirment que le C.N.C. n'existe plus. Certains ont trouvé que c'était trop facile à dire, qu'il fallait voter, et que chacun devait s'engager personnellement en signant la motion. Il n'a pas été facile de se mettre d'accord sur ce texte de motion. On s'est longtemps battu sur la nécessité d'employer dans le texte de cette motion le mot « actuel » : nier l'existence du C.N.C., ou nier l'existence du C.N.C. dans ses « structures actuelles ».

La motion suivante est votée et signée par un certain nombre de participants aux Etats Généraux :

« *Les Etats Généraux du Cinéma Français considèrent les structures réactionnaires du C.N.C. comme abolies.*

« *En conséquence, ils décident que son existence, sa représentativité et ses règlements ne sont plus reconnus par la profession. Les nouvelles structures de notre profession devront naître des Etats Généraux.* »

« *A l'issue de l'assemblée du 21 mai* 1968, *nous signons et invitons l'ensemble de notre profession à se joindre à nous pour témoigner de ce fait.* »

La commission de l'enseignement des Etats Généraux du Cinéma Français, siégeant dans les locaux de l'I.D.H.E.C. et réunissant des élèves et des professeurs de l'I.D.H.E.C. et de l'école de Vaugirard ainsi que des professionnels du Cinéma et de la Télévision, décide la création d'une école unique de l'enseignement audio-visuel.

Diffusion d'un tract du Comité Cinéma-Inter Facultés :

« *Cinéastes, que faites-vous pour la révolution ?*

« *L'état insurrectionnel vous a permis d'amorcer votre révolution professionnelle. Que faites-vous aujourd'hui pour la révolution ?*

« *Il est urgent de prendre conscience de la nécessité absolue de mettre au service de la révolution tous les moyens qui sont les vôtres. Nous devons soutenir les grévistes. Il faut projeter des films dans les usines, cela sur une très grande échelle. Il faut diffuser les documents filmés pendant les manifestations dans les entreprises, les lieux publics, les cinémas. D'autres actions sont également urgentes. Dans ce but, nous vous invitons à prendre contact avec les comités d'action ouvriers-étudiants Censier (réunion tous les soirs à 20 heures).* »

Les Etats Généraux du Cinéma demandent la création d'un organisme commun au Cinéma et à la Télévision, composé paritairement de représentants des personnels techniques, artistiques et ouvriers de ces deux branches de l'expression audio-visuelle.

Cet organisme sera chargé de promouvoir le regroupement de l'ensemble de la production audio-visuelle.

Dans ce but, les Etats Généraux proposent :

1° l'augmentation du nombre d'heures d'antenne et la détermination d'un pourcentage minimum réservé à la production nationale de programmes « frais » ;
2° la libre circulation des techniciens sur la base d'une harmonisation des salaires et des critères professionnels ;
3° la libre circulation des films et des émissions dans les différents systèmes de diffusion.

Le déroulement historique des Etats généraux du cinéma a été dès lors marqué par les trois Assemblées générales réunies au Centre culturel de l'Ouest parisien à Suresnes : les deux premières (26 et 28 mai) où furent présentés 19 projets de nouvelles structures ; à l'issue d'un vote, quatre de ces projets furent retenus, soumis à un examen plus détaillé de l'Assemblée, et défendus par leurs auteurs. La troisième (le 5 juin) fut consacrée à la lecture et à la critique d'un projet de synthèse issu des quatre précédents. Projet si évidemment hétéroclite qu'il fut écarté après discussion ; l'accord se fit en fin de compte sur une motion plus générale définissant les principes directeurs de l'action des Etats généraux.

On lira ci-après le texte des quatre projets initiaux retenus, ainsi que celui du projet de synthèse, et de la motion qui en résulta.

Quant à l'évolution ultérieure des Etats généraux, le texte de Robert Lapoujade en rend compte par ailleurs.

Fin d'un festival : Cannes

L'un des actes les plus marquants des Etats généraux naissants fut d'avoir eu le plus naturel prolongement à Cannes, grâce aux cinéastes et critiques qui, là-bas, ne pouvaient pas rester indifférents à ce qui agitait Paris. On a déjà beaucoup parlé de cette « prise de Cannes » — pas toujours exactement. C'est donc pour répondre par exemple à l'article facétieusement tendancieux de Jacques Sternberg dans un Figaro littéraire *(étrange rencontre d'un homme de gauche et d'un journal de droite) que nous publions celui de Michel Delahaye, qui fut plus que le témoin direct de l'affaire : l'un des « saboteurs ».*

Le 13 mai, à la demande de la majorité des critiques présents, le festival s'arrête pour vingt-quatre heures. Le matin, des étudiants cannois et niçois se réunissent devant le Palais. L'après-midi, quelques-uns des participants au festival se rendent à la manifestation de Nice, cependant que d'autres restent à celle de Cannes.

Là-dessus, le festival reprend son cours, avec d'une part les films « en compétition », films généralement ratés et projetés dans l'indifférence, de l'autre, les films de la Semaine de la Critique, qui représentent le meilleur du jeune cinéma (et forment le centre d'intérêt du festival) mais qui n'ont droit, à l'intérieur de celui-ci, qu'à une existence marginale.

Cependant, le malaise s'aggrave. Déjà, le 16 mai, quelques journalistes se réunissent et se posent la question : faut-il quitter le festival ou le réformer ? Tout va se décider le 18 mai. A 10 h 30, dans la petite salle Jean-Cocteau, doit se tenir une réunion du Comité de Défense de la Cinémathèque. En fait, et normalement, l'Affaire Langlois cède le pas à une actualité plus pressante — dont par certains côtés elle a été le prélude. Car Jean-Luc Godard et François Truffaut, au nom des Etats généraux du Cinéma qui se sont réunis la veille à Paris, nous font part de la motion qui y fut votée, demandant « à tous les réalisateurs, producteurs, distributeurs, acteurs, journalistes, membres du jury présents à Cannes, de s'opposer, en collaboration avec leurs homologues étrangers et par les moyens qui leur sont propres, à la continuation du festival afin de montrer leur solidarité avec les travailleurs et les étudiants en grève ». Face à certaines hésitations, François Truffaut dit son étonnement de voir en d'aussi graves circonstances le festival continuer comme si de rien n'était.

En fait, tout le monde sent bien que, au-delà même d'une grève de solidarité, c'est le festival lui-même, dans son esprit et son fonctionnement, qui est radicalement remis en cause. Or tout le

monde ne désire pas en arriver là. La grande majorité est bien d'avis qu'il faut arrêter le cours « normal » du festival, mais il y a un fossé entre ceux qui aimeraient bien se réfugier derrière un certain nombre de « modifications » et ceux qui veulent purement et simplement arrêter.

A midi, sur l'initiative de Jean-Luc Godard, l'occupation de la grande salle est décidée et réalisée. Au fur et à mesure que celle-ci se remplit, on vit dans l'attente de deux nouvelles qui seront déterminantes pour le cours ultérieur de l'action. La première est la décision du jury qui délibère sur son retrait éventuel, la seconde est le retrait des films par leurs metteurs en scène et producteurs.

Cette attente est meublée de débats au cours desquels s'affrontent de plus en plus vivement les « réformistes » et les « radicaux ». Chez les premiers, un certain nombre pense en toute bonne foi qu'il serait possible de transformer le palais du festival en un équivalent de la Sorbonne ou de l'Odéon. Vue très utopique, car elle fait peu de cas de l'opposition conjointe des Cannois (qui voient déjà leur échapper la manne festivalière) et des festivaliers eux-mêmes, pour qui tous les prétextes seront bons pour continuer les affaires et les mondanités. De toute façon, outre la solidarité — essentielle — avec les étudiants et travailleurs, il est certain que rien ne pourra jamais se réformer, au sein d'une telle machine, si l'on ne commence pas par lui donner un sérieux coup d'arrêt.

Là-dessus, portée par Louis Malle, arrive la nouvelle que le jury, au terme de ses délibérations, enregistre la démission de quatre de ses membres : Monica Vitti, Roman Polanski, Terence Young, et Malle lui-même. En attendant la suite, les débats continuent, cette fois avec micro. Jacques Sternberg, très ému, décide d'officier. Il commence : « J'ai déjà fait la guerre, mais je n'avais encore jamais fait une révolution... » L'effet d'hilarité est immense. Sternberg se retire, outré.

Cependant, Thévenet, qui ne quittera pas la scène, entreprend, dans et hors micro, de faire entendre le point de vue des « camarades-producteurs ». Il s'agit, contre la montée du fascisme rouge, d'assurer la continuation d'un festival à grenouillage libre. Il sera bientôt épaulé dans son action par M. Cosne, avec lequel il tentera de former une Section Spéciale pour éliminer les agitateurs. MM. Weil-Lorac et Bercholz les rejoindront. Ces débats sont heureusement entrecoupés d'annonces réconfortantes. De nombreux étrangers (dont les critiques danois, et les étudiants allemands de l'Ecole de cinéma d'Ulm) se déclarent solidaires de leurs collègues français en grève. De plus, le nombre des metteurs en scène qui retirent leurs films du festival ne cesse d'augmenter : Carlos Saura (dont le film « Peppermint frappé », avec Geraldine Chaplin, devait être projeté ce jour, après avoir été prévu pour le 13 mai), Alain Resnais, Jan Nemec, Milos Forman, Claude Lelouch (qui retire deux films), Salvatore Samperi, Richard Lester, Mai Zetterling...

Sur ces entrefaites, intervient une première déclaration de M. Favre-Lebret : suite aux démissions qu'il a enregistrées, le jury s'est reconnu dans l'incapacité de remplir ses fonctions et le festival, désormais, cesse d'être compétitif.

Mais il n'en continue pas moins, et c'est bien ainsi que l'a entendu le public festivalier qui a continué d'entrer massivement dans la salle et qui, vers les 3 h 1/2, réclame énergiquement la projection du film de Saura. Craignant le coup de force, nous continuons de nous regrouper sur la scène. Un mot d'ordre : empêcher la projection.

L'atmosphère devient vite houleuse. Des bousculades se produisent. On ne constate pas sans émotion à quel point la solidarité est pour la première fois totale entre des gens aussi divers que, par exemple, Louis Seguin et Jean-Luc Godard.

Sur ce, l'obscurité se fait et le film est envoyé, mais sur le rideau dont nous empêchons l'ouverture. Re-bousculades. Geraldine Chaplin se défend sec. La projection doit s'arrêter. On rallume. Favre-Lebret vient faire une seconde déclaration. Les projections de l'après-midi et de la soirée n'auront pas lieu. Mais on reprendra le lendemain (toujours sur la base de la compétition), et dans la mesure où les producteurs n'interdiront pas la projection de leurs films. Alors, on évacue la salle. Les festivaliers vont diluer leur hargne au soleil, tandis que les professionnels se regroupent salle Jean-Cocteau.

Là, les discussions reprennent. Une arme est périodiquement brandie par les partisans plus ou moins hypocrites d'une continuation du festival, à savoir le respect que nous devons à nos « amis étrangers ». Il se trouve heureusement que cette arme est régulièrement désamorcée par un certain nombre de ces mêmes étrangers, réalisateurs ou critiques, qui se joignent avec ardeur au mouvement de protestation, sans parler des délégations venues là au titre de la Semaine de la Critique et qui ont toutes des positions très saines.

Cette Semaine de la Critique pose d'ailleurs un cas dans la mesure où son activité purement désintéressée, informative et didactique (donc marginale) pourrait être par certains dissociée du mouvement général de solidarité et de protestation pour des raisons apparemment (ou réellement) généreuses, mais de toute façon dangereuses, car la moindre faille dans le mouvement risque de le faire échouer.

Vers 19 h 30, la séance est interrompue. Au cours de cette interruption, deux événements : 1° une délégation conduite par Henry Chapier se rend auprès du secrétariat général pour demander la transformation de la salle Jean-Cocteau en enclave libre de discussion. Ceci est paternellement octroyé par Favre-Lebret qui, plus malin que le Recteur Roche, sait céder sur certains points (fût-ce pour des raisons douteuses) afin de ne pas provoquer d'explosion. 2° une seconde délégation formée de Claude Lelouch, Mag Bodard et Christine Gouze-Rénal vient, de son côté, faire machine arrière. Reniant les engagements pris dans l'après-midi (au moins pour Lelouch), ils donnent à nouveau leur autorisation de producteurs pour que les films soient projetés.

La séance, salle Jean-Cocteau, reprend à 21 heures. Les positions se durcissent cependant que d'autres ramènent l'inévitable argument de nos « amis étrangers ». Ceux-ci se voient obligés d'intervenir de nouveau, en particulier Carlos Saura qui, voyant que son cas est outrageusement exploité, demande avec autant d'humour que d'énergie qu'on ne fasse pas de lui un martyr.

Cependant, certains critiques appartenant à une certaine gauche officielle réinterviennent en force, cette fois sur le plan doucereux de la « raison », assortie d'un appel aux syndiqués qu'ils invitent à s'en remettre à une éventuelle et ultérieure décision de leurs supérieurs hiérarchiques. En fait, ils veulent bien faire la grève, mais à condition de travailler, et ils veulent bien arrêter le festival, mais à condition de voir des films.

Notre position (celle de la grève totale) voit le nombre de ses partisans s'amenuiser, mais la vigueur de leurs interventions (ponctuées par les grognements nettement désapprobateurs de Roger Hanin) n'en est pas moins efficace sur un marais qui devient de plus en plus fluctuant.

Après des heures de ce genre d'affrontement, un groupe se réunit pour tenter de concilier les deux points de vue. Il n'en sortira évidemment qu'une vague motion de solidarité qui n'engagera ni ne satisfera personne.

Le 19 mai, nouvelle réunion dans la petite salle. L'atmosphère est au désarroi, car les fanatiques de la continuation se rendent compte que l'ordre établi est en train de craquer. Déjà, tout s'arrête. Parmi les dernières interventions, on remarque celle de Michel Cournot. C'est la plus insolite, car, désolé d'avoir dû retirer son film à son corps défendant, il va profiter de l'occasion pour tenter de lui faire au moins un peu de publicité. Il déclare solennellement avoir fait le film de notre époque, le film le plus communard et le plus révolutionnaire qui soit. Il s'ensuit que le système qui permet la fabrication et la projection d'une telle œuvre ne peut être mauvais. Donc les opposants au système ne sont que des emmerdeurs.

A midi, suite à une troisième et dernière déclaration de Favre-Lebret qui s'estime dans l'incapacité de poursuivre le festival, celui-ci est clos.

Sur la terrasse, on commence à descendre les drapeaux.

Michel DELAHAYE.



PROJETS DE NOUVELLES STRUCTURES

Là réside l'essentiel des Etats généraux : en une réflexion, plus ou moins désordonnée mais par tous entreprise, de critique et de transformation — diversement radicales — des structures du cinéma français. Au-delà des motions et tâches immédiates, l'horizon des assemblées générales et des commissions était celui de ce grand Projet : repenser un cinéma neuf. En deux semaines, dix-neuf projets plus ou moins détaillés virent le jour : effort énorme, étape en elle-même révolutionnaire, même si tous ces projets ne l'étaient pas également. Nous publions ici ceux (nos 16, 13 et 19) qui recueillirent le plus de voix à l'Assemblée de Suresnes, ainsi que le projet no 4, tout à la fois cheval de bataille de la faction la plus « dure », dite « Montagne des E.G. », et cheval de Troie qui fit tomber, l'une après l'autre, toutes les plates-formes défendues à Suresnes.

La Ligne générale (L'ancien et le nouveau) Projet 16

Ce projet a été élaboré par un groupe de travail composé de René Allio, J.-L. Comolli, Paula Delsol, R. Dembo, J. Doniol-Valcroze, R. Lapoujade, P. Kast, A. Joffé, J.-P. Le Chanois, L. Malle, J.-P. Mocky, J.-D. Pollet, A. Resnais, J. Rivette, Jacques Wagner.

Le cinéma français est aujourd'hui produit, diffusé et consommé dans des conditions d'esclavage engendrées par le système capitaliste, lui-même protégé par un certain nombre d'organismes contrôlés par l'Etat.

Toute libération du cinéma, toute création de structures nouvelles, doit commencer par une destruction des structures anciennes, dont l'exposé de ce projet comporte à titre de préliminaire une brève description critique.

SCHEMA DE LA SITUATION

La caractéristique du système est la recherche du profit. En conséquence, les films sont réduits au seul niveau de marchandise. La fabrication, la diffusion et la consommation des films ne prennent qu'accessoirement en considération leur valeur artistique, critique et culturelle.

Au niveau de la fabrication, le choix des sujets, la décision finale concernant le contenu, le genre et le budget des films appartiennent à un petit nombre de puissances qui se prolongent et se retrouvent à tous les autres niveaux. Dans une absence totale de planification, les films naissent selon des critères qui ne tiennent presque jamais compte de leur valeur profonde, mais seulement des profits éventuels.

La distribution des films qui, théoriquement, devrait se borner au rôle de messagerie, a été détournée de sa fonction originelle pour assumer une fonction de décision et le rôle d'une banque. Les contradictions, l'esprit de routine, l'absence de plan et de réflexion, les raisonnements à court terme entraînent un fonctionnement qui, même sur le plan du système capitaliste, est défectueux.

La pratique de taux abusifs de distribution, qui retiennent une part considérable des recettes, exerce un chantage sur la production, qui doit s'aligner sur les normes ainsi imposées.

Enfin, sur le plan national, la distribution dans les conditions actuelles aboutit à une démission : la porte est ouverte aux monopoles étrangers.

Le système de distribution se trouve dans un état de telle carence qu'il a abandonné le pouvoir de choisir les programmes, les salles et les dates de sortie des films : un nombre très restreint de programmateurs tout-puissants organisent arbitrairement l'accès des films aux spectateurs.

Les programmateurs, simples démarcheurs à l'origine, ont conquis un pouvoir grandissant dans le cinéma français. Ils exercent maintenant une dictature sur les exploitants, dictature symétrique de leur influence sur les distributeurs et, par voie de conséquence, sur les producteurs.

En bas de la chaîne, l'activité des *exploitants* est également marquée par l'esprit de routine. Aucun compte n'est tenu ni de l'évolution du public et de ses besoins artistiques et culturels, ni de la transformation profonde, sur le plan même du capitalisme, des méthodes de vente. Dans tous les domaines du commerce moderne, le vendeur est à la recherche de l'acheteur : les exploitants l'attendent.

Sans aucune formation professionnelle, ils méprisent la technique et le public. Ils se considèrent comme les propriétaires du produit qu'ils ont à fournir au consommateur. Ils le censurent et le mutilent à leur gré. Ils contribuent, par la vétusté de leurs méthodes de vente, au développement de la crise dont ils sont les premiers à souffrir.

On a cru trouver un palliatif à ces difficultés et une réponse fragmentaire aux nouvelles exigences culturelles du public dans le système dit « circuit Art et Essai ». Ce circuit, retrouvant les méthodes de l'exploitation traditionnelle, a fini par devenir une caricature et à retrouver sous un masque les exigences du profit capitaliste.

Aux quatre stades de son existence, production, distribution, programmation et exploitation, le cinéma se retrouve totalement soumis au capitalisme. Il est à remarquer qu'à tous les niveaux, ce système se caractérise en plus par son inefficacité et par un échec total sur le plan financier. Cette double faillite explique son incapacité manifeste à résoudre même provisoirement les problèmes du sous-emploi, du chômage, des bas salaires, de l'indispensable promotion professionnelle et de l'accession des jeunes à l'activité cinématographique.

Car ce système se réclame de la libre entreprise mais exerce en fait un monopole sans possibilité de concurrence. Les succès artistiques incontestables ne viennent que du hasard et de l'absence totale d'homogénéité du système.

Toutes les réformes auxquelles ce système déclare aspirer ne mettent pas en cause les racines profondes du mal dont il souffre lui-même. Ce qu'on nomme crise du cinéma n'est que le reflet de ces contradictions.

L'Etat est censé exercer un pouvoir de réglementation, voire de planification sur l'industrie et le commerce du cinéma. En fait, les différents organismes, et en particulier le C.N.C., qui concrétisent le rôle de l'Etat dans le cinéma, ne sont qu'un bouclier qui protège le système capitaliste. L'Etat n'est pas arbitre mais partie. Par le moyen du C.N.C., les règlements qui s'appliquent aux divers niveaux de l'activité cinématographique constituent une construction bureaucratique de type corporatiste. S'il est vrai que, sous certains aspects, l'industrie et le commerce privés ont partiellement à souffrir des réglementations, il est de fait que ces structures, dans leur ensemble, protègent le capitalisme.

De la même manière, la censure gouvernementale s'ajoute aux censures exercées par le capital aux différents stades de la vie du cinéma, pour défendre et maintenir un ordre social qui a tout à redouter de la liberté.

L'organisme nommé Unifrance Films qui, théoriquement, est chargé de la propagande du cinéma français à l'étranger, financé au travers du Fonds de Soutien par le spectateur lui-même, est entièrement entre les mains du patronat, ainsi responsable de la gabegie qu'il lui plaît parfois de dénoncer.

Ainsi apparaît en pleine lumière le mécanisme profond des rapports de l'Etat et du capitalisme dans le cinéma : le capital parle de libéralisme économique mais utilise l'Etat pour tenter d'éviter les conséquences de ses propres contradictions.

Le patronat prétend, par un recours au libéralisme théorique, défendre le plein emploi. Il demande en réalité des pouvoirs qu'en fait il avait déjà, et dont il a fait le plus mauvais usage. Son paternalisme consiste à dire : « laissez-nous faire et vous serez, peut-être, davantage de petits cochons mieux nourris dans de meilleures étables ».

L'Etat s'est donné un alibi ; il insère la liberté créatrice dans ce système par le biais des avances sur recettes, au

stade des projets de films. Cette initiative évite une rébellion des créateurs contre la mainmise des monopoles, en confiant aux créateurs un nouveau monopole, finalement dérisoire par rapport au monopole de base.

On établit ainsi une fausse querelle entre favorisés et non favorisés, querelle qui leur fait perdre de vue leur véritable adversaire : le monopole capitaliste.

L'Etat intervient encore dans la vie du cinéma dans le domaine de l'enseignement. Cet enseignement prend des formes arbitraires, mais il est de plus totalement lié au système capitaliste de production des films, dont les structures ne sont ni contestées, ni même souvent étudiées.

De plus, cet enseignement s'adresse à une élite et forme des techniciens destinés à servir le système tel qu'il est. Il ne s'appuie sur aucune volonté d'étendre les vocations vers le cinéma dans l'enseignement traditionnel. Il ne donne aucune possibilité d'accès à l'étude des techniques aux spectateurs qui se forment eux-mêmes par la connaissance de l'art du film. Il tend donc à protéger les monopoles, en restreignant la formation cinématographique du grand nombre.

Dans deux domaines encore les structures du cinéma montrent un aspect profondément négatif.

Sur le plan des industries techniques, la loi de l'amortissement et de la rentabilité maximale des outils de production retarde ou empêche les progrès des techniques. Des instruments de travail dépassés sont encore utilisés en vue de profits allant même bien au-delà de l'amortissement des capitaux investis.

Ceci explique le retard pris par la mise en fabrication des caméras légères synchrones, de la pellicule magnétique, ou des pellicules ultra-rapides, dont la mise au point sur le plan technique est partout déjà acquise. Le capitalisme ne se sent pas maître de l'évolution de ces nouveaux moyens. Il ne les utilise que lorsqu'il y est contraint. C'est là l'explication, dans le passé, du retard apporté à l'utilisation du parlant, ou de l'écran large, des années après leur invention. Les instruments de promotion technique ou de contrôle — Commission Supérieure Technique et Bureau de Normalisation —, loin de combattre cet état de choses, facilitent indirectement l'action des monopoles.

D'autre part, l'organisation et les structures du capital privé et de l'Etat tendent à séparer systématiquement les divers modes de diffusion de l'expression audio-visuelle. Le cinéma et la télévision sont systématiquement séparés par des cloisons arbitraires, voire mis en concurrence ou en contradiction. De même, la naissance de moyens de diffusion nouveaux, ou la transformation des anciens, est entravée, combattue ou interdite.

En France, le cinéma capitaliste n'est réellement ni une industrie viable, ni un commerce prospère, ni un moyen d'expression, ni un moyen de culture. Pour créer un cinéma fondé sur la responsabilité des créateurs, pour permettre aux spectateurs, alors responsables, de devenir des créateurs, les structures existantes doivent être détruites.

Il est donc évident que toute revendication, toute modification ou réforme partielle des structures ne peut mettre un terme à l'aliénation du cinéma par le capital que si elles se conçoivent comme la première étape vers la création de structures nouvelles.

SCHEMA DE STRUCTURES NOUVELLES

Par conséquent, pour casser radicalement ce système de contraintes qui vicient aussi bien le comportement des hommes que le fonctionnement des organismes, quels qu'ils soient, s'impose la création d'un secteur public privilégié de l'activité cinématographique rentrant, dans un premier stade, en concurrence avec un secteur privé, lui-même débarrassé des mécanismes parasitaires qui le freinent.

D'où découlent deux systèmes de mesures :

- Des mesures générales concernant l'activité cinématographique ainsi transformée dans son ensemble, et dont bénéficieraient aussi bien le nouveau Secteur Public que le Secteur Privé.
- Des mesures permettant et défendant l'existence et l'accroissement du Secteur Public.

Nous décrivons ici ces deux systèmes de mesures.

A. MESURES GENERALES

- Reconnaissance du droit absolu de chacun à la liberté d'expression, et donc suppression de tout organisme permettant et organisant la surveillance et la censure.
- Table rase de l'ensemble de la réglementation existante et des organismes dans lesquels elle s'incarne.
- Mise en pratique effective d'un principe fondamental (principe dont, à travers la S.A.C.D. et la S.A.C.E.M., bénéficient depuis longtemps les auteurs dramatiques et les musiciens) : la perception directe au guichet de l'argent des recettes (loi de 1957 jamais appliquée) par un organisme exclusivement chargé de l'encaissement, de la vérification et de la redistribution immédiate de cet argent ; d'où accroissement considérable de ces recettes.

La mise en vigueur de ce principe est accompagnée de la suppression de la taxe sur les spectacles.

- Abolition de la compartimentation existant entre la télévision et le cinéma par l'échange réciproque des Objets Audio-Visuels (tous films, y compris courts métrages, films d'animation, magazines d'actualité, etc.) qu'ils produisent et la libre circulation des travailleurs qu'ils emploient (producteurs, auteurs, réalisateurs, techniciens, ouvriers et comédiens).

B. SECTEUR PUBLIC

Ce secteur public fonctionne selon les principes de l'autonomie et de l'autogestion, et se fonde sur l'absence de recherche de profits financiers.

Par voie de conséquence, ces principes entraînent l'ensemble des mesures suivantes :

1. Création d'un certain nombre (à déterminer suivant le budget global) d'*Unités de production.*

Ces Unités de production sont, d'abord, une quantité d'argent — partie du budget global du Secteur Public — mise à la disposition de la création d'objets audio-visuels.

Ces Unités de production constituent des structures d'accueil permettant de faire passer à l'état de film tout projet, quelle que soit la forme sous laquelle il se présente (le *projet* étant défini comme la jonction de l'intention de créer un objet audio-visuel précis, ou à préciser, avec l'unité créatrice qui en assume la responsabilité et la dynamique) — dès l'instant où ce projet en est au stade où ne lui manquent que les moyens financiers pour se matérialiser.

Ces Unités de production impliquent une libre circulation entre elles des travailleurs (producteurs, auteurs, réalisateurs, techniciens, ouvriers et comédiens) ainsi qu'une liberté de choix de la part de ceux-ci ; le principe défendu ici est celui de la possibilité de différenciation maximum des objets produits, comme des méthodes de production, aussi bien à l'intérieur de chaque Unité de production, dans les diverses équipes, qu'à l'intérieur du secteur tout entier, dans les diverses Unités de production.

Il est bien entendu qu'une part du budget annuel de chaque Unité devra être consacrée à la production de premières œuvres.

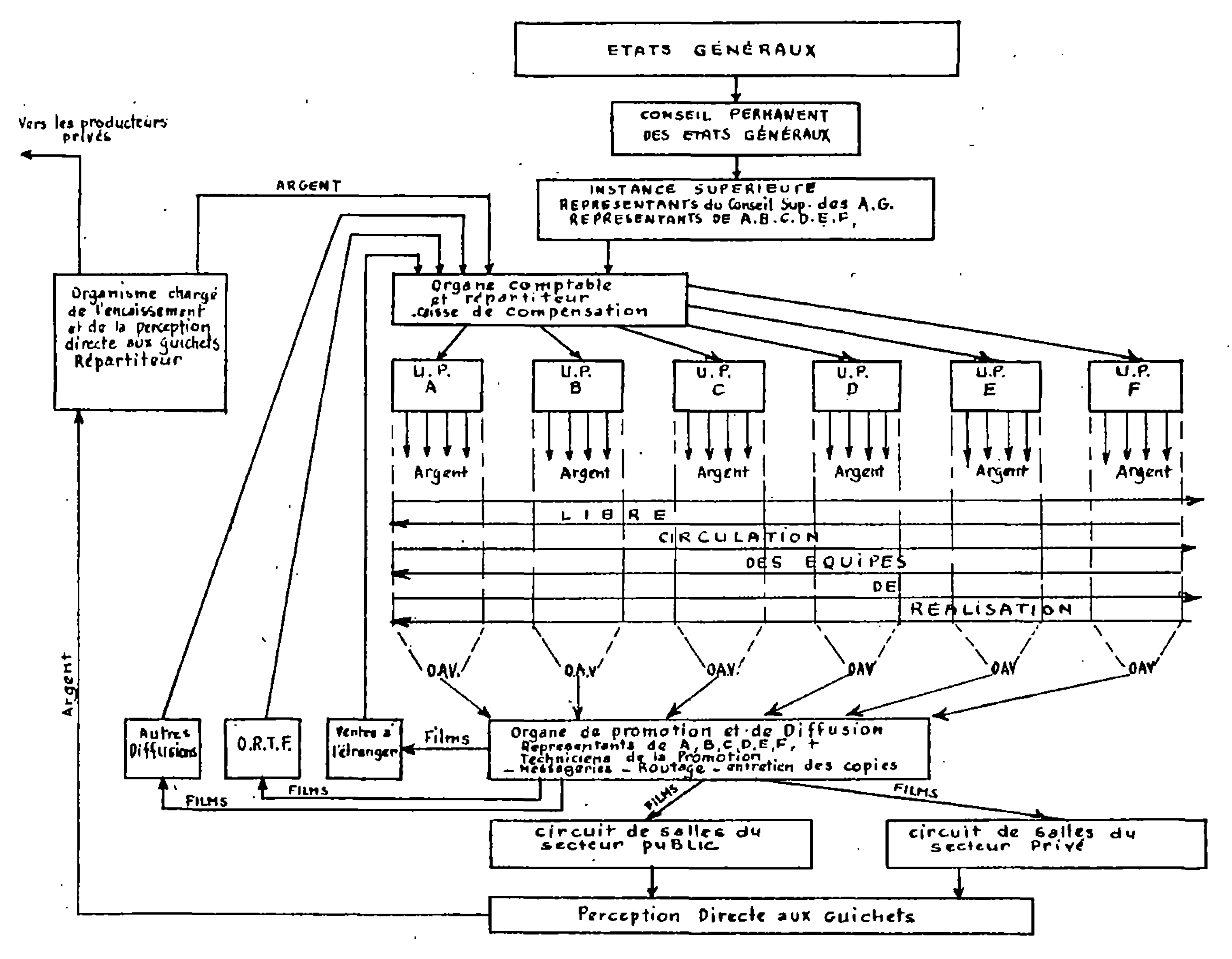
Ces Unités de production devront être animées artistiquement et gérées financièrement par des responsables venant de toutes les branches de l'activité cinématographique, qui auront la latitude de choisir leur système de fonctionnement (soit responsabilité collégiale, soit responsabilité unique, etc.). Ces responsables sont élus tous les deux ans par le Conseil Permanent des Etats Généraux du Cinéma (voir annexe).

Nous avons décrit d'abord les Unités de production parce qu'elles nous paraissent l'élément essentiel et moteur du Secteur Public, conjointement avec la perception directe au guichet.

Nous nous proposons maintenant de décrire l'ensemble du schéma dans lequel elles s'insèrent.

Pour la commodité de la description, nous postulerons la possibilité de création d'au moins six Unités de Production. Mais il reste entendu que le nombre réel des Unités à créer dépendra du financement total qu'il sera possible d'injecter au départ dans le Secteur Public pour mettre en route leur fonctionnement — le système ayant pour ambition de voir s'accroître le nombre de ces Unités de production.

2. Les représentants des Animateurs des Unités de production formeront, avec une représentation du Conseil Per-



manent des Etats Généraux, une instance supérieure dont le rôle sera :

- de constituer une possibilité de recours et d'arbitrage ;
- d'assumer la liaison entre les différentes Unités de production ;
- de répartir au départ le budget global initial et, par la suite, le produit des recettes ;
- de faire jouer, après une certaine durée de fonctionnement, un rôle de compensation et d'équilibre des bénéfices et des déficits d'une Unité à l'autre, par l'intermédiaire d'une caisse de compensation mutuelle créée à cet effet.

Une fois le budget global réparti annuellement par l'instance supérieure entre les différentes Unités de production, celles-ci seront libres de décider de la redistribution de cette quantité d'argent aux équipes responsables qui réaliseront les projets choisis.

A aucun moment, ni l'instance supérieure, ni les Animateurs des différentes Unités de production ne pourront s'arroger le droit de remettre en cause une décision de production qui aura été adoptée à l'un ou l'autre niveau. C'est-à-dire que le tournage, la finition et la promotion des films financés par le Secteur Public seront placés sous la seule responsabilité de chaque équipe réalisant le film.

3. Au terme de leur fabrication, les objets audio-visuels sont diffusés par l'intermédiaire d'un *Organe de Promotion et de Diffusion.*

Cet Organe est constitué :

- par des représentants des différentes Unités de production (qui ne sont pas les mêmes que ceux siégeant à l'instance supérieure) ;
- par des techniciens de la promotion et de la diffusion ;
- par les responsables des équipes de réalisation qui participent à ce travail de promotion et de diffusion au moment où leurs films sont parvenus à ce stade, et seulement pour leurs films.

Il a à sa disposition les services et les équipements nécessaires à son fonctionnement (messageries, routage, service de vérification et d'entretien des objets audio-visuels).

Il aura d'abord pour mission de mettre en œuvre un nouvel esprit de recherche et de promotion du public à travers tous types d'organisation de cette promotion déjà expérimentés (alternance des programmes, abonnements, ventes à des groupes, création de nouveaux réseaux tels qu'universités, écoles, etc., collaboration avec le réseau du secteur non commercial déjà existant) ou pouvant découler de recherches dans ce domaine.

Cet Organe de Promotion et de Diffusion doit également assurer le débouché des objets audio-visuels vers tous les moyens ou secteurs actuellement existants ou à venir (cassettes de films magnétiques, circuits vidéo, O.R.T.F., autres chaînes de télévision, ventes à l'étranger, salles de cinéma du secteur public ou privé).

Car il est bien entendu que l'on retrouvera au niveau des salles de cinéma l'existence parallèle et concurrentielle d'un Secteur Privé et d'un Secteur Public.

4. Ce *Secteur Public de salles* est créé :

- par nationalisation d'un certain nombre de salles ou de circuits déjà existants ;
- par la construction de nouvelles salles, notamment dans les grands ensembles urbains.

5. Le rapport entre secteur public et secteur privé fournit également des pos-

sibilités de collaboration : achat et exploitation de films français et étrangers produits dans le secteur privé, achats de films réalisés à leurs frais par des cinéastes indépendants, coproductions avec l'étranger, contrats d'exploitation, soit directement avec des propriétaires de salles privées dont le secteur public deviendrait en quelque sorte le programmateur, soit avec des circuits déjà existants du secteur privé.

De même, précisons que les travailleurs (producteurs, auteurs, réalisateurs, techniciens, ouvriers et comédiens) sont libres de travailler à leur choix, et indifféremment, dans l'un ou l'autre des secteurs.

6. L'argent (dont nous avons vu qu'il était débarrassé de charges et de frais parasitaires, et dont la circulation se trouve considérablement accélérée par le système de perception directe), récolté au niveau des guichets des salles et au niveau des autres débouchés, retourne aux Unités de production par l'intermédiaire d'un service comptable qui, pour le secteur public, dépend de l'instance supérieure définie plus haut. Celle-ci redistribue cet argent aux Unités de production, le circuit se trouvant ainsi bouclé.

Une part de cet argent doit être investie dans la création de nouvelles Unités de production, dans l'amélioration et le développement du patrimoine matériel et technique, dans des activités de recherche théorique, dans l'enseignement et dans la dotation en copies des œuvres produites à la Cinémathèque Française. Nous voulons noter que la recherche, indépendamment de cette dotation en moyens résultant de l'investissement précité, devra exister comme état d'esprit se manifestant à tous les niveaux du secteur public (technique, matériel, supports, formats, méthodologie, esthétique, rapports avec le public, etc.).

7. Il va de soi que, pour sa mise en marche, le Secteur Public devra être financé par un apport initial, qui pourra être constitué :

- par la part du Fonds de Soutien ne relevant pas de l'aide automatique, et jusqu'ici consacrée à l'avance sur recettes, au fonctionnement d'Unifrance-Film, etc.,
- par une avance de l'O.R.T.F.,
- par une dotation complémentaire de l'Etat.

Il va de soi encore qu'un ensemble de textes législatifs devra être établi, comme il a été dit plus haut, pour compléter cet ensemble de mesures et permettre la défense et le développement du Secteur Public ainsi décrit.

CONSEQUENCES PRINCIPALES

Augmentation importante du nombre des films produits grâce, d'une part, à la liberté des Unités de production, grâce, d'autre part, comme il a été souligné, à l'abandon du système de la loi du profit capitaliste, grâce, enfin, à la rationalisation du système de perception et de rentabilisation.

Augmentation immédiate du marché de l'emploi, expansion continue de celui-ci recherchée dans la création de nouvelles Unités de production, possibilité de résorber progressivement le chômage et de fournir de nouveaux emplois aux arrivants.

Egalité des salaires dans les différentes formes de production de l'audio-visuel.

Instauration d'un système de production en contestation et critique permanente, permettant toute expérimentation tant technique qu'économique.

ANNEXE

Les Etats Généraux du Cinéma sont constitués par tous les professionnels de l'audio-visuel, par les élèves issus de l'enseignement audio-visuel et, d'une façon générale, par tous ceux que le cinéma concerne.

Les Etats Généraux élisent le Conseil permanent, composé de soixante membres. Le Conseil sera renouvelé chaque année, étant entendu que ses membres ne seront pas rééligibles pour la session suivante.

Le Conseil aura pour tâche :

- de représenter les Etats Généraux auprès des pouvoirs publics ;
- de choisir le ou les responsables de l'Unité de production, étant entendu que chacune de ces Unités doit trouver son originalité propre, tant sur le plan de ses structures de fonctionnement que sur celui de son orientation culturelle. Il est acquis que des figures marquantes de la profession accepteront de participer à ces Unités de production ;
- de préparer l'Assemblée générale ordinaire annuelle des Etats Généraux ;
- de convoquer à tout moment, si le besoin s'en présente, une Assemblée générale extraordinaire.

Tous les deux ans, les responsables de toutes les Unités de production seront reconduits ou remplacés par le Conseil permanent des Etats Généraux.

Projet 13

Présenté par Pierre Lhomme et élaboré par un collectif de travail composé de techniciens et responsables du Syndicat des Techniciens du film C.G.T. (parmi lesquels Henri Fabiani, Philippe Arthuys, Jean Michaud-Maillan), ce projet fut étudié et approuvé en de nombreuses séances de travail par la majorité des techniciens affiliés au syndicat et participant aux Etats généraux.

PREAMBULE

Les Etats Généraux du Cinéma Français, réunis en Assemblée générale le 26 mai 1968, constatent la faillite des structures économiques, réactionnaires et incohérentes de l'industrie cinématographique en France.

Le Centre National de la Cinématographie et son pouvoir réglementaire ont codifié et officialisé la politique réactionnaire et incohérente des responsables du cinéma français : exploitants, distributeurs, producteurs et industries techniques.

En conséquence, les Etats Généraux du Cinéma Français ne reconnaissent plus l'autorité du Centre National de la Cinématographie et refusent de le considérer comme interlocuteur valable.

LES PRINCIPES

Les Etats Généraux du Cinéma, se considérant comme souverains, se sont réunis pour que de nouvelles structures naissent de leurs assises.

Ils érigent en principe les points suivants qui constituent leur Charte :

Le Cinéma est un mode du langage universel. En tant que tel, il appartient à tous les hommes.

Les Etats Généraux exigent donc :

- La liberté d'expression et l'abolition des censures.
- Les moyens d'un apprentissage démocratique et permanent de son écriture et de sa lecture :

a) au niveau de l'enseignement des techniques audio-visuelles au sein d'une école unique regroupant l'ensemble des disciplines ;

b) au niveau de l'accès à la culture cinématographique, de l'enseignement primaire à l'enseignement supérieur, de même qu'à tous les niveaux de la vie sociale.

Ceci, tant pour développer la compréhension et l'usage individuels de l'audio-visuel que pour permettre l'épanouissement de la liberté de création.

- Pour tous ceux qui font le Cinéma, le droit à la maitrise et au contrôle des moyens de production, de diffusion, d'enseignement et de recherche.

Ces principes conduisent nécessairement vers l'autogestion.

- *L'autogestion* n'est pas le piège capitaliste de l'intéressement des travailleurs à la marche de l'entreprise.
- *L'autogestion est une prise de pouvoir:* en obligeant chacun à assumer ses responsabilités dans le cadre collectif, elle garantit la liberté de tous.
- *L'autogestion* est réalisable aussi bien dans une économie libérale que dans une économie tendant vers le socialisme.

Deux secteurs coexistent :

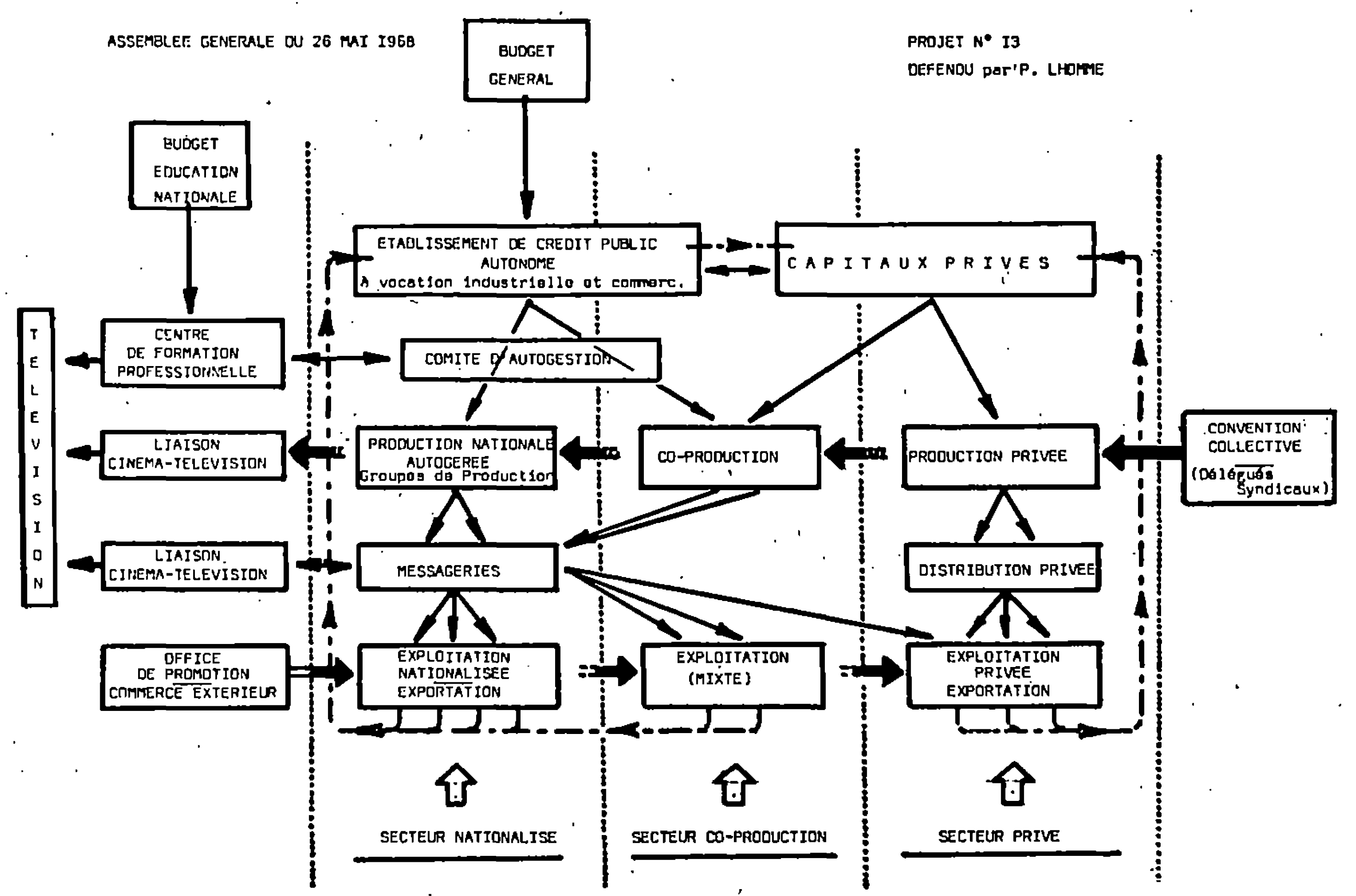
- un secteur nationalisé autogéré ;
- un secteur privé.

SECTEUR NATIONALISE AUTOGERE

L'organe essentiel de ce secteur nationalisé est un *Etablissement de crédit public*, autonome à vocation industrielle et commerciale, cogéré paritairement par des représentants de l'Etat et de la profession.

Fonctionnement financier :

- Dotation en capital inscrite dans le budget général de l'Etat.
- Recettes d'exploitation — avec un système accéléré de la remontée des recettes, dont la quote-part revenant aux organismes de production sera augmentée du fait de la suppression quasi totale des commissions de distribution (part distributeur).



Production :

- Cet établissement de Crédit Public comprendra des groupes de production eux-mêmes gérés et basés sur les principes de la libre circulation des personnels (cinéma, télévision) et sur le principe de directions élues et renouvelables.
- C'est au niveau de ces groupes de production que s'effectuera le choix des sujets, tant pour le secteur autogéré que dans le cadre des coproductions avec le secteur privé.
- Le financement sera assuré par l'établissement de Crédit Public. La notion de rentabilité se complètera d'une notion de recherche et de contestation permanente. Les groupes de production joueront un rôle pilote.

Distribution et exploitation :

- La distribution au sens classique du terme sera remplacée par une distribution physique sous la forme d'un organisme national de messageries du film.
- Cet organisme poursuivra une politique de nationalisation des salles. Il pourra travailler en collaboration avec les salles privées existantes. Il cherchera à créer de nouvelles salles nationalisées en tenant compte de l'évolution démographique, de la nécessité de la décentralisation, de l'exclusivité et des nouvelles techniques de diffusion et de réception de l'image (support magnétique, centre de diffusion électronique, etc.).
- Sera créée une commission d'experts spécialisés dans la promotion pour le lancement et le soutien de la carrière de *chaque* film.

Industries techniques :

- Etant donné l'obligation d'assurer la garantie de production nationale dans le contexte du Marché Commun, il sera créé un centre de production compétitif (Cité du Cinéma) qui fera partie de l'actif du secteur autogéré.
- Le travail de conception et de réalisation des industries techniques devra être coordonné, d'une part à l'intérieur du secteur privé lui-même et d'autre part en rapport avec le secteur autogéré. Ce système favorisera les initiatives de décentralisation.
- La production de films « commandés » par les organismes publics et les organismes d'intérêt général devra être réservée au secteur nationalisé (courts métrages, films de propagande, films publicitaires, etc.).

SECTEUR PRIVE

Un secteur privé subsistera, dégagé de toute aide et de toute contrainte de la part de l'Etat, sauf naturellement en ce qui concerne le régime général des impôts.

COPRODUCTIONS

La possibilité de coproductions entre le secteur privé et le secteur nationalisé autogéré étant reconnue,

- on développera les coproductions avec l'étranger, notamment avec les « pays tiers » ;
- on recherchera en direction des pays étrangers de nouveaux marchés pour l'ensemble de la production française ;
- on supprimera le quota en lui substituant des accords de réciprocité.

En ce qui concerne le mécanisme de fonctionnement de l'ensemble du système (secteur nationalisé autogéré et secteur privé) se rapporter à l'organigramme ci-joint. Pour être plus lisible, celui-ci ne comporte que certains tronçons des circuits de production et de fonds.

Il sera mis à l'étude un mécanisme régulateur tendant à équilibrer l'ensemble des recettes (secteur autogéré et secteur privé) par rapport au marché.

Situation du salarié dans l'ensemble du système

Cf. tableau des revendications générales communes à l'ensemble des catégories professionnelles, en tenant compte du fait que celles-ci ne peuvent être satisfaites sans une modification radicale de l'ensemble des structures.

CONCLUSION

Ce secteur nationalisé est conçu dans la perspective d'un regroupement et d'une intercommunication de toutes les activités audio-visuelles futures du pays (cinéma, télévision, centre d'enseignement et de recherche, nouvelles formes de diffusion liées en particulier au développement du support magnétique, etc.). La forme d'association avec la télévision et le secteur d'enseignement et de recherche ne peut être définie sérieusement dans l'immédiat en dehors d'une consultation des travailleurs, des créateurs, des étudiants et des chercheurs de ces branches de l'audio-visuel.

PROJET 4

Défendu par Thierry Derocles, rédigé par Michel Demoule, Claude Chabrol, Marin Karmitz. Considéré par beaucoup comme totalement utopique, par quelques-uns (de plus en plus nombreux il est vrai) comme le seul projet vraiment révolutionnaire. Originalité à quoi il a dû d'avoir un rôle extrêmement positif : celui de ferment, d'agitateur, de facteur de mauvaise conscience, mais aussi quelque peu négatif : ses défenseurs, contestant violemment le projet final, empêchèrent tout débat sérieux, et ce du fait d'un malentendu qu'ils ne levèrent jamais : celui de savoir si les nouvelles structures en question à Suresnes devaient concerner un cinéma militant, politisé, révolutionnaire, ou bien devaient simplement aménager, améliorer, les conditions d'existence du même cinéma de consommation, fût-il teinté de conscience politique, à qui nous avons affaire en France...

PREAMBULE

Ce qui est juste et normal, c'est le droit pour chacun à participer avec les autres à l'épanouissement de tous. Les événements de mai 68, par leur ampleur et leur contenu, ont fait qu'il n'est plus possible d'accepter les aliénations passées. C'est en cela qu'ils ont une portée révolutionnaire. Participant de l'épanouissement culturel de tous, l'audio-visuel doit révolutionner sa façon d'exister. C'est ce que propose le projet qui suit.

L'audio-visuel doit devenir un service public indépendant du pouvoir, dans le cadre d'un Office regroupant cinéma et télévision à l'échelle nationale et permettant :

- l'accès gratuit à ses spectacles,
- la décentralisation véritable de la culture,
- la possibilité pour tous de devenir professionnel.

Cet Office serait divisé en deux services : l'un pour la télévision, l'autre pour le cinéma. S'il est nécessaire que ces deux services interfèrent, dans l'optique des Etats Généraux, nous n'avons toutefois pris en considération que les structures du cinéma.

FINANCEMENT

La gratuité systématique des spectacles, la production (coût des films, paiement des travailleurs, etc.), sont assurées par une participation de tout le pays.

A titre d'exemple, une participation annuelle de 100 F par cinq habitants permet un budget de 1 milliard de francs (100 milliards d'AF), dépassant largement le financement dévolu actuellement au cinéma français. Les spectateurs deviennent producteurs.

Ce financement permet la multiplication des productions de films, donc celle des emplois, et pare au chômage.

Il est calculé annuellement un coût moyen des films. Tout budget inférieur ou égal à ce coût moyen est automatiquement accepté. Tout budget supérieur à ce coût moyen sera discuté par une commission composée de travailleurs du cinéma et de spectateurs.

Le budget d'un film est préparé par toute l'équipe des travailleurs participants qui est responsable du film de son début à sa sortie.

L'Office achète les films étrangers et vend les films français à l'étranger.

L'Office organise et administre la distribution des films et l'exploitation des salles dont les directeurs deviennent les animateurs, appointés par l'Office.

Dès leur premier film, les travailleurs de la production cinématographique reçoivent un salaire mensuel uniforme.

Pour chaque travail effectué, ils touchent un second salaire selon leur qualification. Un travail minimum est exigible.

Dans le cas d'une vente à l'étranger, le montant de la vente est réparti entre l'Office et l'équipe du film. La somme dévolue à l'équipe est répartie en parts égales aux travailleurs du film, en plus des deux salaires précédents.

EXTENSION

Le cinéma doit aller chercher son public et ses travailleurs là où ils vivent.

Des centres régionaux de l'Office doivent donc permettre, non seulement la diffusion des spectacles, mais aussi la production de films et l'acquisition de la connaissance professionnelle dans toutes les régions de France.

Il faut attacher des studios à chacun de ces centres.

Il faut créer de nouvelles salles, mais aussi des unités de projections mobiles pour que les spectacles pénètrent à l'usine et dans les communes rurales où l'exploitation d'une salle serait sans fondements.

La sortie en exclusivité est abolie.

FORMATION PROFESSIONNELLE

Le génie et le talent ne s'apprennent pas. La technique s'acquiert par expérience. Il faut donc abandonner toute idée traditionnelle d'école.

Une prise de contact avec la profession, avant l'acquisition de ses techniques, permettra d'éviter les vocations ambiguës. A cet effet, tout postulant participe à deux stages :

- un premier de simple information complétée de discussions entre les stagiaires,
- et un second au cours duquel l'étudiant participe à la production d'un film-école et à des discussions avec les professionnels.

Ces deux premiers stages pourront être organisés dans n'importe quel centre de l'Office, mais les étudiants seront à charge de l'Education nationale, selon des modalités définies en rapport avec les nouvelles structures de l'Université.

Après ces stages, l'étudiant participe à deux films-école entièrement réalisés par les étudiants et comprenant des discussions entre eux ainsi qu'avec des professionnels. Ces films sont à la charge de l'Office. Les étudiants reçoivent, au cours de la période englobant ces deux films, un pré-salaire mensuel uniforme.

A la suite de ces deux films, les étudiants seront considérés comme professionnels et jouiront des mêmes conditions que ceux-ci.

Un centre expérimental pour professionnels ouvert aux étudiants doit être créé :

- pour permettre la recherche pure,
- une adaptation des techniciens aux techniques nouvelles pouvant intervenir au cours de leur carrière ;
- pour empêcher le cloisonnement excessif entre les diverses spécialités et permettre une promotion véritable à l'intérieur de la profession.

Les auteurs de ce projet sont conscients de l'apparence utopique de ce document. Ils certifient pourtant que cette utopie est tout à fait réalisable, quel que soit le système économique, et considèrent l'apparente folie de ce projet comme la preuve même de son sérieux. Ils sont prêts à le défendre et l'expliquer quel que soit son sort.

PROJET 19

De ce projet, défendu par Michel Cournot et rédigé par un groupe réuni autour de Marcel Carné, Claude Lelouch, Robert Enrico, Jean-Gabriel Albicocco, Serge Roullet, etc., nous ne publions que les propositions qui lui sont originales.

(..) 8° L'activité créatrice des créateurs de cinéma s'exerce désormais dans des *Groupes de Création* de cinéma, qui se constituent spontanément et qui sont simplement numérotés, au fur et à mesure de leur naissance, à partir du chiffre 1. Si profondes que soient les réformes proposées par ce projet dans la marche d'ensemble du cinéma, il est utile de préciser que l'appellation « *Groupes de Création* » désigne en fait des sortes de cellules de travail qui existaient déjà ces derniers temps en France : en effet, certaines maisons de production particulièrement dynamiques et méritantes étaient déjà, non pas bien sûr dans leurs liens avec l'Etat, la distribution et l'exploitation, mais dans leur esprit et leur organisation internes des *Groupes de Création*.

C'est pourquoi les anciennes maisons de production n'auront, pensons-nous, aucune peine à prendre au fur et à mesure statuts de *Groupes de Création*, ne serait-ce que pour bénéficier des progrès considérables qu'ils apportent au cinéma.

9° Le *Groupe de Création* est une Société juridiquement reconnue.

10° Chaque *Groupe de Création* élit son Directeur de Groupe, qui est responsable juridique.

11° Chaque *Groupe de Création*, autonome et autogéré, a pour objet de créer des films de tous métrages, tous formats et tous supports.

12° Chaque *Groupe de Création* fixe les effectifs des producteurs, auteurs, créateurs, acteurs, techniciens, ouvriers, employés, etc. qui travaillent en son sein et

qui sont libres de transiter, avec l'accord du *Groupe*, d'un *Groupe de Création* à l'autre.
Chaque *Groupe* a cependant l'obligation de former des stagiaires rémunérés, dans chaque branche de la création.
13° Tous les membres du *Groupe de Création* perçoivent leur salaire, et sont en plus intéressés aux revenus des œuvres de cinéma réalisées par le Groupe. Au-delà d'un certain plafond, la part si l'on peut dire excédentaire des salaires les plus forts est mise obligatoirement en participation.
14° Le principe général du *Fonds d'Aide* étant maintenu, ses rentrées étant de nouveau étendues aux ventes à l'étranger et ses dotations étant majorées, l'aide acquise par la diffusion d'un film réalisé par un *Groupe de Création* reste acquise une fois pour toutes au *Groupe*, quelles que soient les migrations du créateur de ce film.
15° Une part des ressources du *Fonds d'Aide* est obligatoirement affectée dans chaque *Groupe de Création*, à la création d'un premier film.
Une autre part revient au créateur du film, afin de lui permettre de devenir coproducteur.
16° *Chaque Groupe de Création établit lui-même son planning.* Il acquiert peu à peu du matériel. Il réalise lui-même la campagne de lancement de ses films.
Chaque *Groupe de Création* a toute liberté pour établir des coproductions avec des financeurs français et étrangers.
17° Tout film terminé reste la propriété morale artistique de son créateur.
18° Chaque film créé par un *Groupe de Création* est confié, pour la diffusion en France, à la *Société Nationale de Distribution.*
19° *La Société Nationale de Distribution* est gérée par une *Commission élue par les Etats Généraux.* Elle est habilitée à diffuser tous les films des *Groupes de Création*, dans les lieux avec lesquels elle a pris des accords.
C'est un organisme autonome, *qui assure la distribution physique des films, qui fait fonction de messagerie.*
Elle n'intervient évidemment jamais au stade de la création.
La vocation de la *Société Nationale de Distribution* n'est pas lucrative.
20° La *Société Nationale de Distribution diffuse les films dans tous les lieux de projection*, aussi bien dans des salles de cinéma au sens habituel du terme, que dans des ciné-clubs de quartiers, d'usines ou d'entreprise, dans les Ecoles et Universités, dans les Maisons de Jeunes et les Maisons de Culture, dans les navires, trains, avions et autres moyens de transport, et dans les lieux itinérants de projection qui viendraient à être créés dans les faubourgs et les campagnes, et ceci pour tous les métrages, tous les formats, tous les supports.
Par sa diffusion complète, la Société Nationale de Distribution assure, pour la première fois en France, en ce qui concerne l'accès aux créations de cinéma, la liberté du public.

21° Afin d'être à même de faire face matériellement au travail de messagerie du nombre de plus en plus élevé de films produits en France compte tenu des structures nouvelles, la *Société Nationale de Distribution* comprend plusieurs départements d'action, dont la différenciation s'établira d'elle-même, à l'usage.
22° La *Société Nationale de Distribution est chargée de l'implantation de salles nouvelles, de la rénovation de salles déjà existantes.*
Elle contrôle la qualité technique des projections, le bien-être des spectateurs. Elle est garante de l'état des copies.
23° La *Société Nationale de Distribution* pourra également assurer la diffusion de films étrangers.
24° Travaillant étroitement avec la *Société Nationale de Distribution*, deux groupes sont chargés des opérations comptables de financement, et de la promotion des films.
25° Le *Groupe Comptable* assure la collecte et la répartition des revenus du cinéma.
Il encaisse directement la totalité des recettes, et les répartit :
— *à l'Etat* : les impôts et taxes étant diminués, et les courts métrages et films de recherche jouissant désormais d'un régime fiscal analogue à celui du livre, et non pas assimilé à celui des parfums et de la haute couture, comme c'est le cas aujourd'hui.
— *A l'Exploitation* : l'actuelle « commission de distribution » étant réduite autant qu'il sera possible, afin d'augmenter d'autant la part des *groupes de création* et de tous les travailleurs, d'accélérer l'amortissement du film et par là même de réaliser plus de films, de travailler davantage.
— *Aux différents Groupes et Services du cinéma français* : tels qu'ils sont définis par ce plan — Société Nationale de Distribution, Groupe, Promotion, Aide à la première œuvre, Ecole de cinéma, Cinémathèque et Maison du Cinéma, Groupe Comptable, Services des Etats Généraux et de leurs Commissions, afin d'assurer leur fonctionnement.
— *Aux Groupes de Création* : sous forme de part-producteur, de part d'aide et de part d'intéressement aux revenus des travailleurs.
26° *Le Groupe Comptable* alloue une part du *fonds d'aide* à la constitution du *Fonds de l'avance sur recettes.*
La Commission d'avance sur recettes est élue par l'Assemblée Générale.
Elle est représentative de tous les travailleurs du cinéma. Elle est rééligible et renouvelable.
Les critères basés sur la lecture d'un scénario, les références dites professionnelles et le curriculum vitae, ne sont plus considérés comme déterminants pour l'attribution de l'avance sur recettes.
Un film ne ressemble à rien d'autre que lui-même, et un créateur de cinéma ne peut défendre son projet que par l'art qui lui est propre. La commission d'avances le mettra donc à même de réaliser, soit un court métrage, soit une ou plusieurs séquences de son film.
Lorsqu'il sera amené à défendre son projet, métrage filmé à l'appui, devant la Commission d'Avances, il pourra être soutenu par deux personnes de son choix.
27° Un *Groupe de Promotion* est chargé de réaliser, à la demande et selon les directives des *Groupes de Création*, le lancement des films nouveaux, en France et à l'étranger.
Avec l'assistance technique du groupe de promotion, les créateurs de films sont ainsi responsables de leurs méthodes et de leurs frais de lancement, et ne peuvent revoir l'importance des frais publicitaires en cours d'exploitation.

Projet dit « de synthèse »

Au terme de la seconde Assemblée générale de Suresnes, les auteurs des projets 16 et 13, ainsi que ceux du projet 19, constatant certaine convergence entre les trois plates-formes, décidèrent de se regrouper pour élaborer un texte commun, qui serait ensuite soumis aux participants des Etats généraux. Ainsi fut rédigé ce projet de synthèse, dont le défaut est précisément d'avoir voulu négliger contradictions et divergences pour construire un monument inutilement unitaire — contradictions en fin de compte trop fortes pour rester longtemps masquées : elles ne devaient pas manquer d'éclater, minant du même coup toute « synthèse ».
La création d'un secteur public autogéré, accompagnée d'un arsenal précis contre les monopoles, leur survie et leur renaissance, est la façon pratique immédiate de faire marcher le cinéma au milieu de tout un peuple.

INSTANCES

1. Les *Etats Généraux du Cinéma* sont constitués par tous les professionnels de l'audio-visuel, par les élèves de l'enseignement audio-visuel et, d'une façon générale, par tous ceux que le cinéma concerne.
2. Les *Etats Généraux* sont réunis chaque année en une *Assemblée Générale Ordinaire* : ils élisent le *Conseil Permanent des Etats Généraux*, suivant la procédure du scrutin proportionnel de liste, les listes devant respecter un certain pourcentage, fixé par les *Etats Généraux* des différentes catégories, professionnelles ou non, qui composent l'*Assemblée.*
3. Les *Etats Généraux* peuvent être convoqués à tout moment en *Assemblée Générale Extraordinaire* à la demande d'un tiers des membres du *Conseil Permanent.*
4. *Le Conseil Permanent* est composé de soixante membres élus par *l'Assemblée Ordinaire des Etats Généraux.* Il est renouvelable chaque année par tiers.
5. Le *Conseil Permanent* représente les *Etats Généraux* auprès des pouvoirs pu-

blics. Il choisit les responsables des diverses *Unités de Production,* dont il détermine le nombre. Il décide de la politique financière générale et la contrôle, déterminant la part du budget réservée aux investissements et celle réservée à la production d'objets audiovisuels. Il contrôle les organismes techniques, juridiques, administratifs et financiers, en faisant appel au conseil de spécialistes de ces différentes disciplines.

6. *Le Conseil Permanent*, délègue un nombre de ses membres égal au nombre des délégués des diverses *Unités de Production,* qui se retrouvent en une commission paritaire dite *Comité d'Autogestion,* laquelle comprend aussi les responsables des *Groupes de Création.*

7. Le *Comité d'Autogestion* planifie le budget global annuel de production en fonction de l'emploi, du marché et des programmes des *Unités de Production,* et le propose à l'approbation du *Conseil Permanent.* Il constitue une possibilité de recours et d'arbitrage entre les diverses Unités de Production, et pour les projets isolés ou les programmes écartés par toutes les Unités de Production.

8. Chaque *Unité de Production* est dirigée par un collège de sept membres, venant de toutes les branches de l'activité cinématographique, désignés par le *Conseil Permanent,* et reconduits ou remplacés tous les trois ans.

9. Les directions des *Unités de Production* coordonnent les programmes des différents *Groupes de Création* en fonction des moyens matériels et financiers dont elles disposent, du personnel qu'elles gèrent et de la masse des travaux qu'elles apportent aux industries techniques.

UNITES DE PRODUCTION

1. Le fonctionnement du secteur public se fonde sur les notions de *projets de films* et de *programmes.*

Le *projet de film* est la rencontre de l'intention de créer un objet audiovisuel et de l'équipe qui en assure la dynamique et la responsabilité.

Le *programme* est la réunion de plusieurs projets associant leurs dynamiques et leurs responsabilités. Il devient un groupe de création quand il est doté d'un budget correspondant à la réalisation de ce programme.

Les groupes de création voient leurs programmes accueillis et sélectionnés par une *Unité de Production,* telle qu'elle est définie au par. 8 du chapitre précédent.

2. Un *groupe de création* est composé de techniciens, acteurs, travailleurs, auteurs, réalisateurs, administrateurs, réunis autour du programme. Dans le souci d'une promotion égale et équilibrée, le groupe comprendra, à côté de professionnels expérimentés, des professionnels moins expérimentés et des postulants à leur première œuvre.

Le groupe s'autogère. Il élit son ou ses responsables. Il définit ses structures. Il réalise son programme, libre de toute contrainte. Il assure la formation et la promotion de stagiaires rémunérés, dans chaque branche de la création.

Tous les trois ans, le groupe rend compte de sa gestion devant le *Comité d'Autogestion.*

3. Pour réaliser un abaissement réel du coût de production, le *programme* d'un *Groupe de Création* ne peut être inférieur à un minimum de quatre films de long métrage (n'ayant pas nécessairement des budgets identiques).

Ce *programme* pourra se compléter de films de durée, de conception et de formats divers.

4. Pour refléter la diversité du cinéma, des *Groupes de création* pourront se constituer sur des programmes de films de court métrage, d'animation, de « cinéma spécialisé ». Leurs programmes pourront aboutir à des films de durée, de conception et de formats divers.

5. Pour la réalisation de son *programme,* le *Groupe de Création* reçoit une dotation adéquate, dont le montant a été fixé par accord entre le ou les responsables du groupe de création et l'*Unité de Production* qui l'accueille.

Chaque *Groupe de Création* reçoit l'intégralité des recettes jusqu'à amortissement. Il reçoit ensuite une part des bénéfices déterminée par le *Comité d'Autogestion.* L'autre part retourne à la caisse de compensation qui est le régulateur du secteur public.

6. Le principe fondamental étant que les recettes et les bénéfices ne constituent pas le critère d'un jugement de valeur, tout *Groupe de Création* qui se trouverait déficitaire sans qu'aucune erreur grave de gestion ne puisse être relevée contre lui, pourra présenter un nouveau programme.

Le système ayant pour ambition d'accroître les groupes de création, tout *Groupe de Création* largement bénéficiaire éclatera au-delà d'un certain plafond et donnera naissance à un nouveau groupe.

7. Un salaire minimum est garanti par la convention collective nationale. Il est entendu qu'après accord mutuel au sein du *Groupe de Création,* certains très hauts salaires pourraient être mis en participation.

8. La libre circulation de toutes les catégories professionnelles est garantie entre les divers groupes de création et avec le secteur privé. Il est souhaitable que ce principe de libre circulation s'étende à la Télévision.

9. Une décentralisation des *Unités de Production* comme des *Groupes de création* est souhaitée. Ces deux types d'organismes pourront donc, à leur gré, s'implanter hors de la région parisienne.

10. Les projets isolés, ou les programmes qui n'ont pu s'insérer dans aucune *Unité de Production,* pourront se présenter devant le *Comité d'Autogestion.* Le *Comité d'Autogestion* a le pouvoir de provoquer la réalisation d'un certain nombre d'entre eux grâce à un fonds de réserve prélevé obligatoirement sur la dotation annuelle des *Unités de Production.*

11. Les *Groupes de création* peuvent coproduire entre eux. Ils peuvent aussi entrer en coproduction, à condition de rester majoritaires, avec :

- les producteurs du secteur privé,
- des producteurs étrangers,
- les télévisions française et étrangères.

Toute coproduction est soumise à l'approbation du *Comité d'Autogestion.*

DIFFUSION

I. *Principes*

Aujourd'hui, le spectateur croit choisir les films qu'il va voir alors qu'on les lui impose.

Il subit un conditionnement idéologique, politique et économique.

Il s'agit de remplacer le malentendu existant par un contact sans équivoque entre le spectateur et l'Objet Audio-Visuel.

La notion de profit entraînait un déséquilibre du marché et engendrait les monopoles.

La rentabilité sera généralisée et rationalisée. Aucune salle, aucun Objet Audio-Visuel ne pourra construire son expansion sur le déclin d'un autre.

Seule la rationalisation de la diffusion permettra un contact fructueux du spectateur avec un Objet Audio-Visuel, qui aura alors toutes les chances de trouver une audience spécifique.

II. *Moyens d'application pratique*

A) *Principe de base*

Perception directe et immédiate des recettes au guichet des salles du secteur public comme du secteur privé.

B) *Description des nouvelles structures*

Création d'un *Organe National et unique de Diffusion* de la production du secteur public et du secteur privé. Il assure le débouché des objets audiovisuels vers tous les procédés de diffusion actuellement existants ou à venir (salles de cinéma des secteurs public et privé, ventes à l'étranger, circuits video, cassettes de films magnétiques, télévisions, etc.).

Il comprend :

- un service de *conception,* auquel participent des responsables des différents secteurs de production. Son rôle est de définir une politique de diffusion qui devra assurer à chaque film son public véritable. Il se préoccupe de la prospection d'un nouveau public et de la formation permanente et progressive du public existant ;
- un service de *planification,* qui rationalise la programmation des objets audio-visuels en fonction des informations suivantes :

analyse des caractéristiques de chaque film,

analyse du public, de son implantation géographique,

de son profil sociologique et culturel,

analyse des points et des techniques de diffusion.

- un service de *messagerie* qui exécute les ordres concernant la circulation et l'entretien des objets audio-visuels ;
- un service de *promotion* qui applique

concrètement pour chaque objet audio-visuel les directives du service de conception et du service de planification. Il utilise les méthodes les plus modernes d'information, de relations publiques et d'animation culturelle. Il comporte des représentants des Groupes de Création des films concernés.
Cet *Organe National de Diffusion* est géré par des représentants du secteur public de production et d'exploitation, des représentants de la production et de l'exploitation privées. Il prend conseil de spécialistes de la diffusion et de la promotion.

EXPLOITATION

a) *Création d'un secteur public de salles par :*
- nationalisation,
- municipalisation,
- construction,
- création d'une flotte d'unités mobiles de projection.

Ce secteur public jouera également un rôle pilote.
b) *Le secteur privé* propose la rationalisation de la programmation. Il conserve d'ailleurs une certaine marge de manœuvre par :
- des possibilités de dérogations justifiées,
- la possibilité pour chaque exploitant d'utiliser librement un certain pourcentage de son temps d'écran, afin de lui permettre de projeter des films de toutes origines qui ne seraient pas diffusés par *l'Organe National de Diffusion.*

IMPORTATION-EXPORTATION

L'importation et l'exportation de tout objet audio-visuel passent par un *Bureau d'Importation et d'Exportation* qui contrôle toutes les transactions et échanges. Il est habilité à déterminer les accords de réciprocité et les quotas.

RAPPORTS AVEC LE PUBLIC

- Abolition de la censure telle qu'elle est pratiquée actuellement. Elle se limitera à veiller à la protection de l'enfance.
- La notion de censure sera remplacée par celle d'information objective du spectateur.
- Promotion d'un nouveau public par l'abaissement du prix des places, grâce à un système de subventions diverses.
- Amélioration de l'accueil, alternance des programmes, nouvel aménagement des horaires.
- Dépérissement progressif du système d'exclusivités.

AIDE AU SECTEUR PUBLIC

Au-dessus d'un certain plafond, une partie des bénéfices d'un film du secteur privé devra être réinvestie dans le secteur public sous forme de coproduction.

RAPPORTS AVEC L'O.R.T.F.

Le secteur public et la Télévision constituent un ensemble national de l'audio-visuel.
Cet ensemble doit être régi par trois principes essentiels :
- la suppression de tout monopole de production,
- la libre circulation des techniciens à partir d'une harmonisation des salaires,
- la libre circulation des objets audio-visuels.

La structure démocratique du secteur public du cinéma débouche naturellement sur une collaboration avec la Télévision. Cette collaboration suppose :
- l'autonomie et l'autogestion de la Télévision et son indépendance vis-à-vis du pouvoir et des puissances d'argent ;
- l'augmentation du nombre d'heures d'antenne sur les chaînes actuelles ;
- un quota réservé à la production nationale ;
- l'établissement d'un accord sur le nombre des coproductions ;
- la création d'une nouvelle chaîne offrant un débouché audio-visuel, en provenance du cinéma, avec un temps d'antenne préférentiel pour ceux du secteur public.

L'ENSEIGNEMENT

« *L'étudiant libre est mort, l'étudiant du soir aussi. Tout le monde étudiera si tout le monde produit, consomme, travaille et étudie en même temps.* »
(Sorbonne. Thèse 6. Mai 68.)
Il appartient donc aux étudiants et aux enseignants de découvrir :
- les méthodes,
- la part des travaux pratiques,
- la forme ou même l'éventualité de contrôle des connaissances et des aptitudes, compte tenu de ce que l'imagination créatrice ne s'apprend pas.

Toutefois, l'initiation cinématographique, et plus généralement l'initiation aux Arts et Techniques audio-visuels, doit commencer dans l'Enseignement Primaire et se poursuivre dans le Secondaire.
L'Enseignement des Arts et Techniques audio-visuels est libre et gratuit. Un système de bourses d'Etat, ou mieux un salaire minimum, doit permettre à tous de faire les études qu'ils estiment nécessaires.
L'Enseignement des Arts et Techniques audio-visuels est constitué d'Ateliers autogérés et composés d'un certain nombre d'élèves qui se destinent à toutes les branches de la profession, y compris les comédiens.
La structure de ces Ateliers procède du principe de fonctionnement des groupes de création.
Ces *Ateliers* sont dirigés par une collégiale d'animateurs.
De plus, une rotation d'animateurs spécialisés, composée de réalisateurs, auteurs, acteurs et techniciens, assure régulièrement des stages d'un mois, afin de compléter l'enseignement de chaque spécialité.
L'*Atelier* dispose d'un matériel de tournage constamment adapté aux méthodes nouvelles, qui lui permet de produire des œuvres expérimentales dont le but est de fournir une matière de travail ; elles peuvent aussi faire l'objet de programmes diffusés.
L'*Atelier* contribue à la Promotion de la Culture cinématographique en participant à la Promotion des Arts audio-visuels et en particulier des Ciné-Clubs.
L'*Atelier* bénéficie de l'accès gratuit à la Cinémathèque ainsi qu'à tout spectacle.
A l'issue d'une année minimum, les élèves décident avec leurs animateurs de leur vocation ; ils peuvent entrer
— soit dans les stages rémunérés des *Groupes de Création,*
— soit dans le *Centre d'Enseignement des Techniques audio-visuelles,*
— soit dans l'*Institut de Recherche,*
— soit continuer une nouvelle année dans le même *Atelier,*
— soit, éventuellement, changer d'*Atelier.*
Le surnombre d'élèves dans un *Atelier* engendre automatiquement la création d'un autre *Atelier.*
Il y a des *Ateliers* dans toutes les grandes villes de France.
D'autre part, un *Centre d'enseignement des Techniques audio-visuelles* sera créé. Son fonctionnement sera basé sur l'exemple des groupes de travail.
Ce *Centre* est en liaison avec les *Ateliers.* Ses membres pourront venir y approfondir leurs connaissances techniques. Il est en liaison constante avec le *Centre de Recherche* afin d'assurer son information.
Ce *Centre* est ouvert à tous sans condition d'âge ou de nationalité et sans référence à un type de formation antérieure obligatoire.
La formation technique de ce *Centre* repose sur une série d'exercices pratiques où la curiosité des élèves se révèle dans un cadre vivant.
A la sortie de ce *Centre,* les élèves pourront entrer
— soit dans les *Groupes de Création,*
— soit à la Télévision,
— soit dans les *Ateliers,*
— soit à l'*Institut de Recherche.*
Ce *Centre* assure aussi la Promotion sociale et professionnelle.
Enfin, il sera tenu compte des travaux en profondeur de la *Commission d'Enseignement des Structures internes* du *Centre d'Enseignement des Techniques audio-visuelles.*
Les étudiants comédiens participent aux exercices pratiques des *Ateliers* et du *Centre d'Enseignement des Techniques audio-visuelles.*

LA RECHERCHE

Il s'avère indispensable que soit créé un *Institut* unique de *recherche audio-visuelle.* Il est le seul moyen de lutter contre la sclérose actuelle des moyens techniques.
L'Institut comprendrait dix unités principales :
1. Etude et évolution des procédés
(Laboratoire... Pellicule... Video...)
2. Etude et évolution du matériel
(Prise de vue... Son... Montage... Electronique...)
3. Etude et évolution des moyens techniques de Diffusion
(Exploitation... Eidophore...)
4. Etude technique et évolution des lieux de travail

(Studio... Régie... Télévision...)
5. Méthodologie
(Gestion... Plan de travail... Promotion...)
6. Sciences humaines
(Motivation du public et étude des rapports entre l'objet audio-visuel et le spectateur... Psychologie...)
7. Création artistique
(Nous entendons ces mots au sens le plus large, du jeu des comédiens à l'écriture cinématographique la plus évoluée.)
8. C'est *l'Institut de Recherche audio-visuelle* qui assurerait le recyclage des techniciens, l'enseignement des techniques de pointe et la formation des animateurs des *ateliers*. Un salaire minimum leur serait garanti.
9. Animé par un collège de chercheurs permanents représentant l'éventail complet de la profession, l'Institut serait autonome et autogéré.
Son financement serait assuré par le Budget général. Il ne serait pas conçu pour avoir une rentabilité commerciale.
10. Cet *Institut* et ses animateurs seraient à la disposition de tous.

INDUSTRIES TECHNIQUES

- Les laboratoires et les studios, grâce à la répartition harmonieuse du travail dans les Unités de Production, vont se trouver protégés contre les variations aléatoires du marché.
- *L'Institut de Recherche audio-visuelle* fera bénéficier de ses travaux l'ensemble des Industries Techniques.
- Une coordination étroite sera établie entre les Industries Techniques et le Secteur Public pour élaborer en commun une planification, que l'existence même du Secteur Public rend possible.

FINANCEMENT

La structure financière s'incarne en un *Centre de Comptabilité* qui perçoit directement et répartit toutes les recettes et dotations, ainsi que le *Fonds de Soutien* et les emprunts.
I. Budget estimatif de la première année (défini à la date du 31 mai 1968)
A) *Dépenses de fonctionnement*

	(en francs)
• Frais de fonctionnement général (frais fixes des instances, du Centre de Comptabilité et autres organes)	8 millions
• Frais de production (court et long métrage)	100 millions
• Copies d'exploitation et Promotion	10 millions
• Diffusion et Messagerie	8 millions
	126 millions

B) *Frais de création des nouvelles structures du cinéma*

• Création des Messageries et autres organes	7 millions
• Frais d'équipement (contribution à l'amélioration, à l'achat et à la création de salles du Secteur public, frais d'étude d'une Cité du Cinéma)	80 millions
• Recherche et enseignement	40 millions
	127 millions

II. *Financement de la première année d'exercice*
A) *Dépenses de fonctionnement*

	(en francs)
• Attribution au Secteur public d'une part du Fonds de Soutien au Cinéma	55 millions
• Dotation du Budget général de l'Etat	71 millions
	126 millions

B) *Frais de création des structures*

• Emprunt garanti par l'Etat	87 millions
• Budget général (Affaires culturelles, Education nationale)	40 millions
	127 millions

III. *Principes fondamentaux et évolution à long terme*
1° A partir de la deuxième année, les frais de production figurant au budget (auxquels s'ajoutent des apports extérieurs) diminueront : en effet, l'apport des recettes créera un équilibre, que consolidera l'augmentation de la part producteur due à la création des Messageries et à la diminution du taux de location.
2° La dotation de l'Etat diminuera progressivement à compter de la deuxième année, mais elle devra continuer d'assurer la production d'un nombre minimum de films et les frais de fonctionnement du Secteur public.
3° Cet équilibre du système permettra une dotation par l'Etat à la *Cité du Cinéma*, dont la création est un objectif des Etats Généraux.
Cette *Cité* regroupera l'ensemble des industries techniques et des moyens de production du Secteur public autogéré.
4° Chaque année, il sera prévu dans le budget de la Télévision une somme réservée au Secteur public pour le passage de ses films à l'antenne.
5° Les commandes de l'Etat et des Secteurs nationalisés seront réservées au Secteur public.
6° L'impôt sur les Spectacles est supprimé : le cinéma sera soumis au Régime général des Impôts à un taux réduit.
7° Le Secteur public est un secteur privilégié par rapport au secteur privé, mais, dans ses principes et son fonctionnement, il ne remet pas en cause les possibilités du Secteur privé d'être non seulement équilibré, mais encore bénéficiaire.
8° Les prévisions du budget en cours sont respectées.
9° La mise en chantier de la production du Secteur public s'étalera entre le deuxième et le sixième mois suivant l'entrée en vigueur du système.

Motion finale

Après le troisième épisode de Suresnes, les Etats Généraux, repoussant le projet de synthèse, adoptèrent simplement une base de travail à partir de laquelle tout nouveau projet de restructuration devrait se définir. Voici le texte de cette motion :
Les Etats Généraux du Cinéma sont nés d'un mouvement populaire de contestation et de lutte contre l'ordre économique, social et idéologique existant, celui du capital, protégé par l'appareil d'Etat.
Les Etats Généraux ont pour objectif de faire de la vie culturelle et donc du cinéma, essentiel à la vie de la nation, un service public.
1. Destruction des monopoles, création d'un organisme national et unique de diffusion et d'exploitation des films, avec perception directe dans les salles. Création d'un organisme national des moyens techniques (laboratoires, studios, pellicule, etc.).
2. L'autogestion afin de lutter contre le mandarinat, la sclérose et la bureaucratie. Les responsables à tous les échelons seront élus pour un temps limité, contrôlés et révocables par les instances qui les auraient élus.
3. Création de groupes de production autogérés qui ne seront pas soumis à la loi du profit capitaliste.
4. Abolition de la censure.
5. Intégration de l'enseignement de l'audio-visuel dans le cadre général de l'enseignement rénové : autogestion par les enseignants et les étudiants, ouverture à toutes les classes sociales.
6. Union étroite du cinéma avec une télévision autogérée indépendante du pouvoir et de l'argent.
De ces projets (qui, au regard de l'évolution de la situation politique, ne pouvaient être qu'également utopiques), de l'effervescence même des Etats Généraux, que reste-t-il aujourd'hui, et quoi demain ? Avec éclat, l'affirmation que tout dans le cinéma doit changer au plus tôt, et que ce grand changement est commencé, puisque, grâce aux Etats Généraux, l'esprit dans lequel on faisait, vendait et achetait le cinéma ne sera plus le même.
Après le reflux, ni C.N.C., ni marchands de cinéma ne retrouveront tout à fait la sérénité que mai troubla. Leur hâte à « négocier » en fait foi. D'une part Syndicat des Techniciens et Société des réalisateurs mènent la bataille des réformes plus forts qu'ils n'auraient été sans Suresnes, d'autre part, les Etats Généraux eux-mêmes poursuivent — cette fois pratiquement — la mise en œuvre d'un autre cinéma, qui par ses réalisations et son fonctionnement même constitue dès maintenant la plus radicale critique du système. La lutte continue donc sur deux fronts : à l'intérieur du système cinématographique français, par une action des techniciens et réalisateurs contre les monopoles financiers, les méthodes de travail et de rentabilisation, et contre les abus et l'incurie de l'Etat ; en marge de ce système et contre lui, par la constitution d'un cinéma politique, suscitant de nouveaux moyens, de nouveaux réseaux et de nouveaux spectateurs. De cette véritable révolution nous reparlerons.



POSITIONS

Il reste beaucoup à dire sur les Etats généraux : preuve que rien n'est fini de ce côté. Nous publierons dans nos prochains numéros de nouveaux articles inspirés par leurs travaux, ou prolongeant leur action.

En avoir (le droit) ou pas : du Trocadéro à Charléty

Depuis que mai (de si belle mémoire) et juin ont laissé la place au sinistre juillet, voici que viennent les avis, les bons conseils, les gentils reproches. A ceux de l'O.R.T.F. on dit : Vous avez eu tort, vous avez fait une grève pour rien, vous êtes bien avancés maintenant. Ils ont pourtant sauvé l'honneur de la triste maison. Pendant quelques jours, quand le petit écran retransmettait intégralement les débats de l'Assemblée Nationale (des millions de téléspectateurs ont pu voir les membres du gouvernement, hagards, serrés les uns contre les autres, se préparer au pire) ou essayait de dire le plus de vérité possible sur ce qui se passait du côté des barricades, nombreux furent ceux qui retrouvèrent un goût oublié : celui de la liberté et de la démocratie. On a pu mesurer depuis le sens que ces mots avaient pour M. Guéna et la portée de son affirmation : « Plus un gouvernement est fort, plus il peut se permettre d'être libéral ». Les charrettes de juillet indiquent de quelle libéralité il s'agissait. Souhaitons que son successeur, M. Le Theule, dont les gazettes ont dit qu'il était « clairvoyant », ait quelques idées sur l'objectivité et la qualité. Qui a regardé par exemple les émissions du 13 et 14 juillet a pu se rendre compte que la Télévision française, qui fut intéressante, est en passe de devenir une des plus mauvaises du monde, à tous les niveaux, y compris le technique. Le journal télévisé bat tous les records. Ce serait comique si ce n'était tragique. Les jaunes, apparus pendant les événements et confirmés par la soirée électorale, sont maintenant installés. Ils lisent laborieusement quelques textes « rédigés » qui passent l'entendement. Le passage, le 13 au soir, sur les talonnettes métalliques qui allaient permettre à nos fantassins de mieux faire claquer leurs pas sur les Champs-Elysées et de souligner leur allure martiale, était un morceau d'anthologie. Le dernier journal du 14 à minuit allait encore plus loin. Le texte lu, avec effets de voix, était dans le style des échotiers parisiens d'avant 14. Comme s'il s'agissait du comble du modernisme le pauvre monsieur annonçait qu'on allait voir une « diapo » sur Miss Univers ou Poulidor ensanglanté. On avait l'impression que la T.S.F. restait à inventer. Un seul passage filmé : de vieux documents mille fois vus sur la révolution en Irak il y a dix ans. Elle est chouette la Télé. Heureusement, j'entendais, par ma fenêtre ouverte, quelques grenades éclater pas très loin. Les C.R.S. reprenaient de l'exercice sur le boulevard Saint-Michel. C'était l'orchestre de service pour le 14 juillet. Le combat continuait pendant que le petit écran s'alignait sur la Télévision espagnole ou portugaise.

I

En ce qui concerne le cinéma, mêmes avis, mêmes bons conseils, mêmes gentils reproches. « Vous avez bonne mine maintenant avec vos Etats Généraux, vous allez voir les listes noires..., etc. ». Je voudrais d'abord calmer les inquiets. Là, la répression me paraît délicate et moins certaine. D'abord parce que le pouvoir ne s'intéresse guère au grand écran, ensuite parce qu'il n'y a pas (dans l'instant) de films politiques à sanctionner, ensuite parce que cette industrie étant encore privée, il n'y a qu'à laisser faire comme avant pour que la punition de l'audace ou du courage demeure ce qu'elle était : permanente. Bien sûr, Gaumont peut refuser les « enragés » comme il refusa les « 121 », bien sûr la commission d'avance sur recettes pourrait faire le tri entre bons et mauvais (mais, bien que fraîchement « refusé », je n'y crois guère) et, bien entendu, on interdira les films des Etats Généraux et autres tentatives du même genre. Par ailleurs, les maisons américaines travaillant en France ont paraît-il agité la menace de listes noires. Cela n'aura qu'un temps, à supposer qu'il y en ait un. Leurs motivations ne peuvent être que de deux sortes :
1) punir les réalisateurs qui ont fait « fermer » Cannes, pour le manque à gagner des affaires qui ne s'y sont pas faites (mais c'est un argument d'intérêt financier et si telle compagnie voit un plus grand intérêt financier dans l'engagement d'un réalisateur qui a participé à cette fermeture elle n'hésitera pas, le capitalisme américain étant d'abord réaliste) ; 2) par peur de la subversion au niveau de la rue, enlever de France les bureaux américains, réflexe du vieil anticommunisme de base américain, réflexe qui n'a plus de raison d'être juillet venu et qui fait sourire quand on sait les efforts déployés par le Parti Communiste Français et la C.G.T. pour éviter les désordres et la violence.

Je pense au contraire que mai pourrait être bénéfique au cinéma, en précipitant des réformes maintes fois suggérées et jamais réalisées. Il manquait un détonateur : Vaugirard et Suresnes l'ont fourni. On peut ironiser tout à loisir au sujet de ces assemblées, il n'empêche que sans elles *tous* les corps constitués de la profession ne seraient pas en train de « plancher » sur la perception directe ou l'aide dégressive. La réaction du C.N.C. est également significative. Menacé quelques jours d'occupation, il aurait pu, le calme revenu, se draper dans sa dignité offensée. C'est le contraire qui s'est produit : il n'est pas à Paris aujourd'hui d'endroit plus ouvert à la réforme, à la contestation et à la restructuration. Je ne sais pas ce que cela donnera, je ne me fais pas l'apôtre de la collaboration et je pense que, de toute façon, un autre mai, sous quelque forme que ce soit, reviendra et seul donnera un juste visage à tout changement, à toute innovation. Mais chaque pas en avant pouvant être fait doit être fait. Il désaliène et prépare un terrain. C'est dans cette mesure par exemple que la mise en place de groupes de production autogérés dans le contexte du secteur privé conduit tout naturellement à la mutation vers un secteur public. Il ne s'agit pas de réformisme mais de labours et de semailles.

Il ne s'agit pas de composer, mais de ne pas perdre de temps, et, le climat étant au chambardement, de ne pas laisser d'autres faire aboutir des modifications de détails, utiles ou nuisibles, mais qui accréditeraient l'idée que les réformes ont été faites et que le sujet n'est plus à l'ordre du jour.

II

L'insurrection est pour l'instant terminée. Les matraques ont mis un point et virgule dans la phrase. Mais le cinéma français demeure dans une situation insurrectionnelle. Des mots ont été prononcés (autogestion, secteur public autogéré, deségrégation des formats et des durées, libre circulation des objets audiovisuels, démocratisation de l'enseignement, libre accès à la profession, etc.) qui feront leur chemin de toute façon. Tout, aussi bien l'effort de certains pour faire passer ces idées dans la réalité que l'effort de certains autres pour empêcher que cela arrive, prouve que le train est lancé, qu'on ne peut l'arrêter qu'en le faisant dérailler, ce qui ne ferait l'affaire de personne, aussi bien du côté des pouvoirs publics que de celui des secteurs les plus réactionnaires de la profession. Une notion générale se dégage identiquement de la révolte étudiante et du mouvement dans le cinéma : celle de responsabilité. A ces deux niveaux comme à bien d'autres le citoyen aliéné de 1968 en a assez d'être irresponsable. Il mesure aujourd'hui ce qu'il lui en a coûté de s'être laissé dépolitiser par le gaullisme. Toutes les réformes proposées aujourd'hui, quel que soit leur degré de révolutionnarisme, passent d'abord par la revendication de la responsabilité, qu'elle soit universitaire ou professionnelle. L'Etat actuel au lendemain des journées de mai affirme sa volonté de réforme et laisse même entendre que c'est dans le sens d'un virage à gauche qu'il faut interpréter le remplacement de Pompidou, mais quand on vient de voir la priorité de la notion de responsabilité dans toute revendication et quand on sait que le fondement de la pensée gaullienne, et donc de l'orthodoxie gaulliste, est exactement le contraire, basée tout entière sur la notion de père qui juge pour son enfant et accorde ou refuse en fonction de son appréciation personnelle de la situation, on ne peut que douter et de la sincérité et de la

vraisemblance de réels changements sur initiative du pouvoir.
C'est donc dans un climat d'équivoque que s'engageront toutes négociations, les conquêtes acquises à un premier stade, même officiel, risquant d'être désavouées, déviées ou vidées de leur charge explosive dans un second stade si leur « philosophie » apparaît subversive à un étage plus élevé. En ce qui concerne particulièrement le cinéma l'équivoque sera double sinon triple.
Entre le paternalisme fondamental du régime, la tentation corporatiste des syndicats et l'autodéfense financière de la grande production, la réforme des structures risque de passer dans un rude laminoir et de ne voir le jour qu'avec une taille singulièrement fine. Je pense cependant que le mouvement de mai est irréversible. La secousse a fait bouger les objets. On peut bien maintenant les remettre à leur place, cela ne changera rien au fait : les gens les ont vus bouger. Engels disait qu'on ne pouvait « débarrasser le monde, grâce au jeu des canons Krupp et des fusils Mauser, des effets économiques de la machine à vapeur et du machinisme moderne ». Le paternalisme, le corporatisme et l'intégrisme financier sont des armes démodées. Elles ne peuvent faire illusion qu'un moment dans le contexte d'un lendemain de défaite ou de fatigue physique du mouvement. Le 13 juillet, le jour même où, au premier conseil du nouveau gouvernement, le chef de l'Etat mettait l'accent sur la priorité absolue du maintien de l'ordre « dans la rue et dans les bâtiments », quelques pavés volaient et quelques grenades éclataient du côté de la Bastille et du Quartier. Ce n'est pas le nombre des pavés qui comptent, c'est le « phénomène pavé ». Le cinéma a eu son mouvement révolutionnaire. Comme l'insurrection étudiante, ce mouvement n'a pas été un accident, il a été un début. En mai, seul l'espoir a été gagné. Rien d'autre.
Mais, puisque même sans lui on peut entreprendre, il suffit peut-être de persévérer pour réussir.

III

Revenons aux avis, aux bons conseils, aux gentils reproches. Tel producteur — il se reconnaîtra s'il me lit — me dit son sentiment, qui est celui de bien d'autres. Il se résume ainsi : vous n'aviez pas le droit, vous les réalisateurs nantis, les mandarins, les milliardaires, les possesseurs de yachts, de piscines, de vous mêler des Etats Généraux, de mêler votre impureté à cette pureté et d'essayer de tirer la couverture à votre seul profit. Outre qu'il est dangereux de parler de pureté quand on ne sait pas très bien ce que c'est, je constate tristement que je n'ai ni yacht, ni piscine, ni milliards (ni millions), pas plus que 99 % de mes confrères qui ne sont nantis que de la méfiance des producteurs et pour qui le mandarinat ne signifie strictement rien, car qui dit mandarinat dit puissance et, franchement, où est la nôtre ? C'est justement pour en avoir un peu, pour que ceux qui, finalement, font le cinéma français puissent dire leur mot sur leur propre métier et être partie dans les négociations sur l'avenir, que s'est fondée une « Société des Réalisateurs », retombée, parmi d'autres, des Etats Généraux, et qui, si elle évite le piège du protectionnisme et facilite l'accès des jeunes à la réalisation, peut jouer un rôle extrêmement utile et positif. De toute façon le processus de dépérissement de la fonction de « producteur » étant entamé, dans la mesure où, à quelques brillantes exceptions près qui se comptent sur les doigts d'une main, les producteurs traditionnels, dits commerciaux ou dits indépendants, ne « font » plus le cinéma, il faudra bien que quelqu'un prenne la relève. Donc les droits nous les avons tous. Je ne dis pas que les exercer soit facile, mais tenter de le faire est un devoir.
Autre chose : nous n'avons pas découvert la maladie du cinéma français rue de Vaugirard. C'est, chez nous, une déjà vieille croisade. Elle a commencé avec la « Revue du Cinéma » en 1946, elle s'est poursuivie à travers « Objectif 49 », le Festival du Film Maudit et ensuite dans les « Cahiers » qui, depuis dix-sept ans, multiplient les enquêtes et les débats sur l'avenir artistique, économique, social et politique du cinéma français. Il y a fort peu, un numéro prémonitoire des « Cahiers » posait à peu près toutes les questions qui se posent aujourd'hui. Les quelques-uns d'entre nous qui débarquèrent un soir rue de Vaugirard pour entamer le grand marathon qui dure toujours de la réforme des structures ne venaient pas pour découvrir mais pour poursuivre. Ils ont découvert aussi, et c'est là que leur conscience politique érodée par dix ans de conditionnement gaulliste a été heureusement surprise, que, derrière quelques drapeaux rouges et noirs et au son d'un chant unique, les premières bousculades du Trocadéro et de la rue de Courcelles conduisaient à Charléty.

Jacques DONIOL-VALCROZE.

Evolution et devenir des Etats Généraux

« La culture ne peut se transmettre que si on laisse aux gens, à tout moment, la possibilité de la contester. » J.-P. Sartre (*Nouvel Observateur*, 7 juin 1968.)
Sans une certaine conscience politique il est impossible de comprendre l'évolution ou les avatars (c'est selon...) des *Etats généraux du cinéma*. Maintenant que tout est rentré dans « l'ordre », gaulliste — y compris ces mêmes Etats généraux constitués en association —, il faut bien s'interroger sur le sens profond de ce mouvement, sur les réflexes passionnels ou les mobiles qui l'ont constitué. Issus directement de l'élan insurrectionnel de mai, ils se définissaient spontanément à la fois comme une protestation politique, comme un mouvement revendicatif professionnel, comme une révolte enfin qui aspirait à une totale émancipation, à tout vouloir transformer à partir d'une solidarité de fait avec le mouvement étudiant, avec la grève de la classe ouvrière, avec l'interrogation populaire. Les Etats généraux étaient présents à toutes les manifestations, aux barricades, filmaient les grévistes, dialoguaient avec les étudiants, cherchaient finalement pour eux-mêmes une ligne de conduite — « une ligne générale » — et plus encore, tentaient de définir, dans un délire de motions, les liens à partir desquels chacun pourrait se reconnaître, trouver sa place exacte, s'unir aux autres.
Mais, et pour bien amorcer cette analyse, comme une machine aux rouages composites, aux impulsions contradictoires, il faut reconnaître que l'assemblée avait bien des difficultés à trouver cette unité. Et cela pour deux raisons. La première, de moindre importance, pourra sembler naïve puisqu'elle est toute prosaïque : elle se rapporte au lieu de réunion. En effet, il faut imaginer un instant ce que pouvaient être les discussions lorsque dans la grande salle de Vaugirard, nommée « La Glacière », un quart des personnes présentes étaient assises, les autres debout, aux fenêtres, dans les couloirs et jusque dans la cour pour suivre, par bribes, dans la fumée, la chaleur et les cris, des débats souvent tumultueux. Un micro diffusait certains propos dans le couloir, mais les interventions directes des occupants de la salle, hormis les applaudissements ou les sifflets, devenaient des sortes de rumeurs inintelligibles ponctuées par les coups de poing du président de séance, sur le bureau, pour obtenir un certain silence. Telle est la première raison qui faisait de Vaugirard un simple lieu de passage pour de nombreuses personnes qui se sentaient concernées par le cinéma : faute de pouvoir participer aux discussions comme les privilégiés entassés autour du bureau, elles venaient seulement s'informer. Mais une foire aux idées lorsqu'on n'y participe pas, lorsqu'on l'écoute debout dans de mauvaises conditions, prend toutes les apparences d'une foire.
La deuxième raison est évidemment plus complexe. Elle doit tenir compte de la diversité des mobiles des participants comme de la différence des conditions sociales, et d'autre part du regard politique de chacun. Certes, entre l'étudiant et l'ouvrier (communiste, syndiqué, ou non), entre la monteuse, le producteur, l'exploitant, le chef-opérateur, le comédien, l'assistant ou le réalisateur, etc. (on peut ici mélanger les genres), il y avait un point commun : *à ce moment-là*, quelque chose pouvait changer. C'est à dessein que je ne dis pas devait changer, ou allait changer. L'attente jouait aussi un certain rôle... On voulait que les conditions de la profession cinématographique soient remises en question. C'est tout. Pour les Etats généraux, la révolution commençait là, mais on le voit, avec toutes les contradictions in-

hérentes à l'hétérogénéité même de la composition de l'assemblée. Le producteur et le distributeur que la curiosité ou la crainte jetait dans le mouvement, unis par une complicité d'intérêt, se différenciaient, on s'en doute, de la monteuse en grève. (Exception faite pour deux ou trois jeunes producteurs qui n'avaient rien à perdre, et dont les convictions politiques ne peuvent pas être mises en doute.) Entre l'étudiant de Vaugirard ou de l'I.D.H.E.C. et les responsables syndicalistes pris dans une douteuse alternative, il n'y avait pas de commune mesure. En bref, la révolution n'était pas la même pour tous. Ensuite, il y avait les réalisateurs, auxquels il fallait bien accorder une place à part, par le fait même que certains d'entre eux, soit à Cannes, soit à Paris, furent parmi les premiers à déclencher le mouvement. A vrai dire, et c'est très important, finalement on ne connaissait qu'eux... Pourtant, à moins de citer des noms, il est difficile de montrer ce qui les séparait et ce qui les unissait. Il y avait les connus et les peu connus, les anciens et les modernes, puis les futurs !... Les tendances esthétiques, il est vrai, ne furent jamais soulevées. Cependant, parce qu'il fallait les oublier, elles modulaient les rapports d'ordre politique. De sournoises hiérarchies s'établissaient, des caractères s'affrontaient. Certaines interventions mal venues boursouflaient la personnalité faussement arrogante des uns, amenuisaient ou estompaient les autres. Les plus célèbres secrétaient leurs inconditionnels, mais aussi leurs ennemis par principe. Enfin les non-politisés apparaissaient comme des pantins immédiatement dangereux. A ce tableau, bien trop schématique — (il faut penser que tout cela se découvrait et se dessinait dans la fièvre, avec des inconnus, par groupes, entre amis, avec des manifestations, dans le remous des rencontres, au café, entre deux mots d'esprit, les mots d'ordre, les nouvelles de la radio, des ragots et des affrontements...), à ce tableau, il faut ajouter les salauds, les ratés, les utopistes et les saboteurs. Telle est, jetée à grands traits, la physionomie de ces Etats généraux qui se réunirent en assemblée extraordinaire deux fois à Suresnes dans la plus merveilleuse des mélasses. On pouvait tout craindre, et cela n'a pas manqué de se produire. Pour se structurer, les Etats généraux ont pris leur exacte mesure à partir de dix-neuf projets. Toutes les tendances étaient représentées, le jeu démocratique a joué à plein, c'était délicatement ubuesque. La première assemblée houlait (ou hurlait) en fonction de ces divers masques-projets qu'elle essayait de se coller. La structure, quelle que soit sa forme (politique aussi bien), était impossible ; elle ne risquait pas de se définir sur une théorie en contradiction évidente avec la réalité complexe de l'assemblée. La deuxième réunion confirma le malaise. Le masque cette fois-ci qui se voulait synthèse, malgré un travail acharné des commissions, était plutôt monstrueux. Plus personne n'en voulait. Il fallait l'admettre, pour composer les Etats généraux on devait en partie les laisser se décomposer. C'était facile. Deux jours après, à Vaugirard, il ne restait que quelques groupes d'insatisfaits et des errants... Plus de responsables syndicaux, sauf les purs. Plus de curieux. Plus de saboteurs. Plus d'attachés de presse. Ailleurs, presque secrètement, les réalisateurs se constituent en association. Ils se réunissent entre gens sérieux, pour la plupart du même bord — finie la politique. (Je me garderai de porter un jugement sur cette association, elle aussi quelque peu hétérogène, directement issue des Etats généraux que certains membres n'ont jamais quitté moralement. Par exemple, deux d'entre eux ont été élus au conseil permanent des E.G.C.) En réalité, malgré un certain désarroi, tout pouvait commencer...

Toutefois, avant de poursuivre, il faut ici ne laisser subsister aucune équivoque. Ce serait une grave erreur de croire, malgré l'analyse qui précède, que les Etats généraux n'ont pas eu leur instant de vérité, leur grand mouvement d'enthousiasme, la forme soudain précise de moments d'unité, l'élan d'une grande camaraderie. Certaines motions intelligentes et purement politiques, pour qui en douterait, en sont la preuve. Tous nous avions le pressentiment de ce qu'aurait pu être un cinéma émancipé. Presque tous nous pensions et agissions *pour les autres*...

Cela dit, il fallait bien analyser pourquoi deux ou trois jours après la deuxième édition de Suresnes nous pouvions facilement nous compter. Même si notre petit nombre nous permettait de devenir complices. Quelque chose avait changé. Nous venions de comprendre que la première des choses à faire, sous peine de tout perdre, c'était de sauvegarder le mouvement.

Les élections-piège semblaient inévitables. Le résultat aussi. Nous décidâmes, à notre tour, d'avoir une existence légale afin de pouvoir nous organiser. L'association des Etats généraux était créée. Ses statuts élaborés sans problèmes furent approuvés après une longue réunion de contestation. Dans le cadre de la loi, ils tentent d'être le plus démocratique possible. Un conseil permanent composé de vingt à trente personnes dirige l'association ; un collège de cinq personnes élues parmi les membres du conseil permanent la représente et exécute les décisions. Ces membres du conseil sont mis en question tous les ans, à la rigueur sont reconduits une deuxième année, mais ne peuvent plus se représenter avant deux ans : le retour à la base !... Sur le plan de nos perspectives, les quatre programmes-prétexte qui devaient servir à mesurer les diverses tendances de la future assemblée étaient en quelque sorte adoptés par tous les présents. Ils eurent l'avantage de nous permettre de nous définir mieux politiquement et de préparer l'assemblée qui devait se tenir au grand amphithéâtre de la Faculté de Droit. Pendant trois semaines, si nous étions seuls, notre incertitude stimulée par les absents, nous permit dans des affrontements quelquefois pénibles, de mobiliser toutes les énergies. Nous apprenions à nous connaître. Nous savions que cette chose tout de même acquise — un dialogue avec les étudiants ou les techniciens du film — ne pouvait pas se terminer là, bêtement. A certains qui nous avaient quittés et qui pensaient que les Etats généraux étaient morts, il fallait démontrer le contraire. Aux quelques autres qui étaient sûrs qu'on pouvait attendre, il fallait prouver que nous ne serions pas une simple flambée absurde. Voilà pourquoi il est presque impossible de décrire la sorte d'incertitude qui nous poignait tous comme une angoisse à la veille de l'assemblée. Etions-nous des utopistes ou des réalistes ? Chaque inscription était un démenti. Le lendemain la salle était remplie. Après les avoir informées, l'association mettait les personnes présentes devant un fait : une prise de position politique. Les motions des premiers Etats généraux furent applaudies, nos programmes adoptés, le conseil permanent élu. L'organisation laissait à désirer en raison tout d'abord du nombre des adhésions (600) que nous fûmes obligés d'interrompre et de la difficulté à projeter certains films en double bande pour les adhérents seulement. Il y eut aussi l'organisation du vote... Mais des « Etats généraux du cinéma » existent et deviendront, comme nous le pensons, inévitables. Ils n'ont pas la prétention de se substituer à un parti politique, pas plus que de remplacer les syndicats, mais ils seront forcément plus, dans le domaine du cinéma, pour n'avoir pas perdu de vue finalement un seul instant, ce pourquoi ils sont nés spontanément : la révolution culturelle. *Elle sera permanente, avec ses mises en questions et ses conséquences*... Tel est le sens profond des Etats généraux du cinéma. C'est peut-être la seule chose contre laquelle un pouvoir quel qu'il soit ne peut pas lutter.

Robert LAPOUJADE.

L'affaire de tous

Quand le vote d'une motion de synthèse mit fin à la séance houleuse du troisième rendez-vous de Suresnes, les participants se séparèrent rapidement comme s'ils voulaient éviter de confronter leur déception et leur amertume.

Bien que la presse eût été, dans l'ensemble, assez favorable à ces Assises des Etats Généraux, les rumeurs les plus désabusées et les plus pessimistes circulaient ; le drapeau noir d'une apparente anarchie se confondait avec les « borniols » des enterrements.

Certains exégètes se livrant à une analyse sommaire concluaient que la séparation des Etats Généraux en diverses associations — nouvelles comme celle des Etats Généraux eux-mêmes ou des Réalisateurs de film, anciennes comme le Syndicat des Techniciens du film — signifait le divorce, la rupture, d'autant plus inquiétants que toutes les Bastilles du cinéma étaient encore debout et que

le vent de mai se faisant plus sage, les plus optimistes commençaient de désespérer.

Que s'était-il passé et qu'allait-il se passer ?

Pour la première fois réunis, les gens « du cinéma », comme on dit « du voyage », avaient échangé tant d'idées, de projets, de perspectives, mis à jour tant de contradictions, d'espoirs déçus ou fous, découvert tant de complexités, de difficultés, de problèmes, qu'ils semblaient deux mille errants dans le labyrinthe au fond duquel le minotaure guettait.

Chacun éprouvait alors le soulagement d'en sortir et se sentait l'impérieux besoin de se retrouver en cercles plus restreints, suivant des affinités professionnelles plus classiques — réalisateurs d'un côté, techniciens de l'autre, acteurs d'un troisième — pour reprendre, revoir, refaire, recommencer le travail entrepris au cours du mois de mai.

Les Etats Généraux, eux, continuaient, tout simplement. Continuer quoi ? On peut sourire. Continuer de maintenir, de protéger, d'affirmer et de réaffirmer ce que fut l'esprit de mai, c'est-à-dire le mouvement des espérances les plus simples, les plus fondamentales, les plus fécondes, qui faisaient dire — spontanément — à ceux qui se manifestaient dans les rues : « Ce / n'est / qu'un / dé / but, con / ti / nuons / le / com / bat ». Je n'ai pas à dire ici lequel et je n'ai pas à dire comment. Ça, c'est justement l'affaire des Etats Généraux du Cinéma, aussi.

Le vent de mai a mis à nu bien des choses ; toutes les Bastilles ne sont pas chez l'adversaire et la période de séparation, d'analyse que nous vivons en ce moment permet à chaque groupe de se confronter avec son avenir et de travailler à la refonte d'une profession que tous veulent prendre en main, totalement.

Viendra — et viendra vite — le moment où chaque groupe devra se préoccuper non plus seulement de son avenir mais de celui des autres. Si la synthèse spontanée de mai n'a pu résister à la situation objective de juin, la synthèse réfléchie des différentes catégories professionnelles devra se faire pour aboutir — par paliers ou d'un seul bond, nul n'est prophète... — à cette prise en main définitive de notre profession qui reste notre ligne de force commune.

C'est au niveau de cette synthèse que se situe l'importance et l'avenir des Etats Généraux : elle est la seule Association dite « verticale » parce qu'elle va de ceux qui « voient » les films à ceux qui les font ; elle est la seule perspective de structures nouvelles par rapport à une profession que nous voulons tous militante, à la fois en marche vers sa propre révolution et au service de la révolution en marche.

Emanation spontanée d'un mouvement spontané de contestation populaire dont il fut trop facile de critiquer l'informalité apparente, les Etats Généraux du Cinéma maintiennent ouverte, si étroite soit-elle, la porte par laquelle passera le nouveau cinéma.

Ils ne prétendent pas y suffire.

Le nouveau cinéma n'est pas seulement l'affaire de quelques-uns comme le fut la nouvelle vague.

C'est l'affaire de tous : de chacun dans son métier ; de chaque Association, dites « horizontales » parce qu'elles travaillent au niveau des couches professionnelles ; du public, parce que le cinéma c'est aussi son affaire.

Mais les Etats Généraux espèrent devenir la signature commune de ce vaste mouvement grâce auquel s'ouvrira largement et définitivement les portes de notre avenir. — Philippe ARTHUYS, membre du Conseil permanent des E. G.

Une expérience d'école auto-gérée : Idhec mai-juin 1968

L'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques a été occupé du 17 mai au 10 juillet. Cette occupation n'était pas seulement une mesure de solidarité mais constituait la réponse des étudiants à une vieille conception de l'école, mise en place depuis 1951 par son directeur général, Remy Tessoneau. Les élèves n'ont pas simplement occupé, ils ont pratiqué une grève active en utilisant tous les moyens techniques de l'école et en définissant les moyens à long terme qui permettront à l'autogestion de se mettre en place.

IDHEC 1943-1968

L'IDHEC est une association privée, régie par la loi de 1901. Elle a été créée en 1943 aux studios de la Victorine à Nice (Centre Artistique et Technique des Jeunes Cinéastes ou CATJC). Sa structure administrative était la suivante. L'école est dirigée par un conseil d'administration de 14 membres : 7 représentants de l'association (dont Alekan, Logereau, Lods, Gérin, L'Herbier), 7 représentants des ministères (CNC, Affaires Culturelles, Affaires étrangères, Coopération).

Depuis 1957, le conseil d'administration délègue tous ses pouvoirs (article 10 des statuts) à un Directeur général. Celui-ci a les pleins pouvoirs tant pour les domaines administratifs et budgétaires que pour les questions pédagogiques. Le conseil d'administration n'avait plus qu'un fonctionnement symbolique et se réunissait une fois par an. Le budget de l'école est réparti entre trois sources de financement : 1/3 par l'ORTF, 1/3 par le CNC, 1/3 par le Ministère des Affaires culturelles.

Au niveau de la pédagogie, l'Institut s'est laissé dominer par le vieux complexe universitaire selon lequel le cinéma est inférieur aux autres « arts ». Au lieu de chercher les moyens spécifiques d'éveiller la curiosité cinématographique Tessoneau a lancé l'école dans les voies les plus académiques et les plus réactionnaires de l'enseignement (épreuves de type littéraire, mémoires, cours magistraux ; pour le détail, voir la deuxième annexe sur la pédagogie).

L'Institut du Cinéma obéissait donc à deux principes :

— direction autoritaire,

— enseignement académique et littéraire.

Les deux principes se rejoignent en un seul : aucune responsabilité des élèves à la fois dans la gestion de leur école et dans leur recherche artistique.

L'école fournissait donc au marché du travail non pas des personnalités créatrices, mais des personnalités nivelées, mal adaptées aux productions cinématographiques. Il est normal que le grand débouché de l'IDHEC ait été la télévision. L'école formait des fonctionnaires, non des auteurs.

IDHEC MAI-JUIN 1968

Sur le plan syndical, il existe, depuis les débuts, une amicale des élèves, anciennement affiliée à la FNAGE, plus récemment à l'UGE (UNEF). Mais cette amicale n'a jamais fonctionné que pour des revendications mineures (bal de fin d'année, places gratuites dans les cinémas, etc.) qui ne remettaient jamais en cause le système global de l'enseignement. Pendant l'année dernière, l'amicale ne s'est jamais réunie et n'a lancé aucune action.

Cependant, et c'est la première fois depuis sa création, des réunions communes de syndicalistes et d'élèves se sont tenues pendant l'année. Ces réunions n'avaient pas encore débouché sur des revendications précises concernant l'école.

Le 13 mai, l'école s'est mise en grève. Elle a été occupée dans la nuit du 16 au 17 mai.

On peut, à partir de cette nuit, distinguer deux étapes qui se conclurent par l'adoption du principe d'autogestion le 23 mai :

a) utilisation du matériel ;

b) adoption du principe théorique de l'autogestion et application à tous les niveaux.

L'utilisation du matériel de l'équipe a provoqué des réponses spécifiques. En effet, toute sortie de matériel était considérée comme un vol (chaque élève utilisant ce matériel pouvait courir le risque d'une arrestation. Tessoneau lui-même confirma cette menace devant une assemblée de professionnels). D'autre part, le matériel n'était pas assuré et était utilisé dans des conditions particulièrement difficiles (usines occupées, manifestations, barricades, Sorbonne, etc.).

Pour éliminer les problèmes de responsabilité individuelle, l'association des élèves s'est déposée en association régie par la loi de 1901. Et c'est au nom de cette association que se sont effectuées les sorties de matériel. Cette utilisation des caméras et magnétophones posa d'emblée le problème des responsabilités et définit les positions sans ambiguïtés. L'attitude des professeurs fut, à cet égard, révélatrice : incapables de croire que les étudiants sauraient se servir du matériel sans le casser ou le perdre, ils

se retirèrent presque tous au bout d'une semaine.

De la pratique de l'autogestion naquit la théorisation ; et dès lors la gestion de l'institut par les élèves se développa sur plusieurs niveaux :

A/ Un comité d'occupation organisait la vie intérieure de l'école (repas, tours de garde de quatre personnes par 3 heures toutes les nuits, nettoyage, organisation des projections publiques le soir, ramassage de fonds et répartition).

B/ Les sorties de matériel, les tournages étaient approuvés ou refusés par l'ensemble des élèves présents au moment de la demande ou du dépôt du projet. Quelques élèves, responsables du matériel (prise de vue, prise de son, projection, montage, repiquage) organisaient les rotations de matériel.

Toutes ces sorties furent organisées selon le principe suivant : on ne sortait pas du matériel, mais des équipes de tournage (pour chaque caméra ou chaque magnétophone un étudiant responsable de son fonctionnement). Ce principe assurait à la fois le travail des élèves et la sécurité du matériel. Il y a eu trois types d'activités :

— Tournages avec personnes venues de l'extérieur ; demandes transmises par la commission réalisation des Etats Généraux. L'IDHEC a envoyé des équipes dans des usines de la région parisienne, à Sochaux, aux Beaux-Arts, dans les bidonvilles, à Censier, à Nanterre, etc.

— Tournages internes à l'école ; projets d'élèves, réalisés entre élèves, avec l'accord de la commission réalisation des Etats Généraux. Les équipes d'étudiants ont tourné dans les usines, les lycées, les manifestations et au sein de groupes dissous.

— Montage de tous ces films et d'autres dans les salles de montage, avec ou sans les étudiants monteurs de l'école.

En six semaines, les étudiants ont tourné plus qu'ils ne l'auraient fait en deux ans d'études.

D'autre part, chaque soir, pendant un mois se sont déroulées des projections publiques, gratuites, de films, prêtés par la commission diffusion des Etats Généraux (« Le mani sulla citta », « Os Fuzis », etc.) et de courts métrages sur le Vietnam ou Che Guevara. Ces projections étaient suivies de discussions, parfois cinéphiliques, souvent politiques. D'autres soirs, Chabrol et Boisset sont venus expliquer, après la projection d'un de leurs films, pourquoi et comment de tels films (« Le Tigre se parfume à la dynamite », « Coplan sauve sa peau ») avaient pu être réalisés.

Dans toutes ces activités, il n'y a eu aucune distinction entre préparationnaires, première année ou deuxième année. De même la distinction entre sections spécialisées disparut. Des opérateurs du son, des projectionnistes ont été formés sur le tas.

C/ Dès le début de l'occupation, des élèves, isolés ou en commissions, avec l'aide de professionnels et d'un avocat, ont commencé à élaborer une nouvelle structure de gestion de l'IDHEC. De nombreux projets furent mis sur pied ou étudiés, allant de la dictature pure et simple des élèves (premier projet des élèves) à la plus infime « participation » (projet Tessoneau cf. annexe III).

Le projet que défendent actuellement les étudiants a été mis en annexe (cf. annexe 1).

D/ Des commissions, issues des Etats Généraux ou non, réunissant des professionnels et des étudiants, ont élaboré la révolution pédagogique de l'école. Ce que les élèves demandent ne constitue pas une liste d'amendements, mais bien un bouleversement radical de l'enseignement du cinéma (très proche du concept d'atelier défendu par Noël Burch). Il s'agit, avant tout, de partir de la pratique collective d'un travail. Les premières conclusions ont été mises en annexe. (Annexe II.)

Pour le moment, tout au moins, les étudiants du cinéma entendent conserver leur autonomie vis-à-vis de l'Education Nationale, et ils refusent le projet d'Université des Arts, préconisé par le gouvernement pour le regroupement de toutes les écoles d'Art d'ici à dix ans. Les étudiants entendent aussi se protéger de la Corporation du Cinéma.

En ce moment (10 juillet), les travaux se portent dans deux directions :

— Court terme : l'école est évacuée par les étudiants le 10 juillet ; mais les étudiants ont obtenu de l'administration le prêt du matériel léger (tournage, montage, repiquage) pour tout l'été, sans aucun contrôle de l'administration sur l'utilisation de ce matériel. Ils ont d'autre part obtenu une somme mensuelle, qui permettra de payer l'achat et le traitement de la pellicule-image, et aussi la location d'un local. Les travaux effectués seront sur la base de tournages libres en ateliers avec l'aide de professionnels et le concours de personnes étrangères au cinéma.

L'expérience de l'école autogérée se poursuivra donc pendant tout l'été avec l'accord tacite de la direction actuelle (contrainte sous le concours de diverses pressions à tolérer cette reconnaissance du pouvoir étudiant).

— Long terme : tout au long du mois de juillet, les étudiants essaieront de trouver un local pour l'année prochaine : le studio actuel sera détruit au mois d'août pour cause de boulevard périphérique. Le local de l'année prochaine n'a pas encore été trouvé. Les étudiants essaieront également de faire admettre leur projet de gestion directement au CNC et aux ministères. Ils s'efforceront également d'assurer le recrutement pour l'année prochaine.

L'action militante révolutionnaire des étudiants s'est révélée dans les tournages et leurs participations aux actions de masse (meetings, manifestations, combats de rue). A aucun moment ils n'ont espéré faire une révolution dans le cinéma, avant de faire la révolution. La lutte continue.

ANNEXE 1 : TEXTE SUR LA GESTION

Ce projet de structure administrative a été conçu par les élèves, aidés d'un avocat et de professionnels. C'est ce projet qui est défendu par les étudiants devant les ministères et autorités de tutelle (le CNC).

Préambule Il a été créé une Association régie par la loi de 1901 ayant pour titre « Association Générale de l'ID HEC ».

(Pour mieux saisir ses buts, se reporter aux articles 1 et 2 cités ci-dessous.)

Art. 1er - Forme : il est formé, entre les soussignés et les personnes physiques et morales qui adhèrent aux présents statuts et rempliront les conditions ci-après fixées, une Association déclarée qui sera régie par la loi du 1er juillet 1901 et par les présents statuts.

Art. 2 - Objet : l'Association a pour objet la défense des intérêts matériels et moraux des élèves de l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques, la représentation des élèves auprès de l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques et de tous les organismes de gestion, de tutelle, la promotion et l'organisation d'un enseignement moderne de l'art cinématographique et des techniques audio-visuelles.

Cette Association, c'est-à-dire l' « A.G. I.D.H.E.C. », est distincte de l'Association « I.D.H.E.C. ». Cette dernière comprend trois instances :

— l'Assemblée générale de l'Association,
— le Conseil d'administration,
— le Directeur général.

Il s'agit, dans les propositions qui suivent :

— d'élargir la composition de ces trois instances,
— de leur adjoindre des organes de contrôle.

A - *association*

Seront membres actifs de l'Association « I.D.H.E.C. », s'ils le désirent, tous les anciens élèves sortis depuis plus de deux ans. Toute interruption depuis plus de deux ans du paiement des cotisations entraîne l'exclusion de l'Association.

B - *Conseil d'administration*

Pour faire participer les élèves à la vie du Conseil d'administration, il importe de le constituer de la manière suivante :

— 6 représentants des autorités de tutelle ;
— 4 représentants de l'Association « ID HEC » ;
— 4 représentants de l'Association « AG IDHEC ».

Ces derniers seront le président et le vice-président du bureau de l'Association ainsi que deux élèves ayant quitté l'ID HEC depuis moins de deux ans et élus par l'AGIDHEC.

C - *Conseil de gestion*

Le conseil d'administration délègue tous ses pouvoirs à un Conseil de Gestion, composé de deux élèves élus par l'AGI DHEC, d'un professeur et d'un professionnel nommés sur proposition du Conseil de Perfectionnement et de Pédagogie et agréés par le Conseil d'administration et l'A.G.I.D.H.E.C.

Peuvent assister aux réunions du Conseil de Gestion, le président du Conseil d'administration et l'Administrateur ; les membres du Conseil de Gestion sont élus

pour un an, rééligibles pour une période n'excédant pas trois ans. Le Conseil se réunit plusieurs fois par semaine.
Le Conseil de Gestion est responsable de la bonne marche administrative de l'école et de l'orientatioon pédagogique ; il est conseillé et aidé par l'administrateur d'une part, par le Conseil de Perfectionnement et de Pédagogie d'autre part.
— *L'Administrateur :* la nomination de l'Administrateur est soumise à l'approbation de l'AGIDHEC, après consultation du « Conseil d'Administration » et du « Conseil de Gestion ». Il veille à l'application des mesures prises par le Conseil de Gestion qu'il conseille pour les opérations financières et administratives ou toute autre activité de la vie civile nécessaire à la bonne marche de l'Institut.
— *Conseil de Perfectionnement et de Pédagogie :* ce conseil est composé pour un tiers d'élèves élus par l'AGIDHEC, pour un tiers de professeurs, pour un tiers de professionnels actifs, nommés après consultation commune des deux associations ; il est renouvelable par tiers chaque année — cette mesure n'entrera en vigueur qu'un an après la création du conseil.
Celui-ci désigne parmi ses membres le professeur et le professionnel du Conseil de Gestion. Il se réunit en commissions pour étudier tous problèmes concernant la marche pédagogique de l'établissement (concours, programmes, méthodes d'enseignement, modes de sortie, rapports avec la profession...).

ANNEXE 2 :
TEXTE SUR LA PEDAGOGIE

Ce projet a été réalisé par des professeurs, professionnels et étudiants, réunis ou consultés de manière indépendante vis-à-vis de la commission enseignement des Etats Généraux du cinéma. Il s'agit d'une réflexion d'ensemble sur le fonctionnement de l'école destinée à faciliter le travail du futur conseil de gestion. Elle vise à remédier aux défauts bien connus de l'IDHEC :
— coupure avec la profession,
— impuissance à retenir de fortes personnalités créatrices.
Les causes sont, elles aussi, bien connues :
— un mode de recrutement fondé sur des connaissances acquises (bachotage, art de la dissertation française),
— un enseignement rigide et théorique, fragmentaire et littéraire ; un manque absolu de liberté et d'émulation.
En dehors de toute question de talent ou de « génie », le métier de cinéaste ou de téléaste exige autorité et sens des responsabilités. Il est impossible de détecter ces qualités à l'aide d'un examen de type universitaire. Il est impossible de les développer dans le cadre d'une école à la structure administrative rigide et contraignante du point de vue de la création, sécurisante du point de vue professionnel.
La gestion de l'école par les élèves est une nécessité.

I) *concours*
Nous refusons :
— la spécialisation prématurée (concours par section),
— le critère de la culture générale,
— la coloration littéraire et universitaire du concours (et surtout, l'obligation d'avoir le baccalauréat pour passer le concours, la priorité de l'écrit sur l'oral),
— le système de notation (juger sur une moyenne de notes, c'est-à-dire ne retenir que des facultés moyennes),
— la formule même du concours (surveillance, temps limité, interdiction de « bouger », manger, etc.).
Une sélection étant, pour le moment indispensable, nous proposons :
— un concours commun à toutes les sections (ne tenant pas compte du savoir : physique, chimie, sociologie, art de la dissertation) ;
— de conserver les anciennes épreuves de la section réalisation : scénario et critique, à condition d'en modifier l'esprit. Pour cela : éliminer toute obligation formelle (accepter les plans schématiques ou le style télégraphique) ;
— de modifier la correction : jury de professionnels et d'élèves tenant compte des facultés créatrices (pour la critique éviter la critique universitaire faite d'étalages gratuits de citations et d'analyse purement logique) ;
— d'ajouter différents tests, destinés chacun à déceler une forme particulière d'imagination ou d'habileté. Par exemple : montage photographique avec adjonction de son ou non ; collage à partir de papiers colorés ou de photos ; reportage photographique à l'extérieur ; confection d'une bande-son à partir d'un certain nombre d'éléments sonores.
— Toutes ces épreuves et tous ces tests n'ont de valeur que si le candidat a la possibilité de défendre chaque fois sa position devant le jury.
— L'ensemble des épreuves est à organiser sous forme de stages par petits groupes (15 à 20 candidats). Examinateurs et examinés vivent dans les mêmes lieux ; des élèves de seconde année servent de conseillers et complètent les jurys.
II) *fonctionnement de l'école*
Nous refusons :
— le principe de la culture générale et de la théorie précédant la pratique (cours magistraux). Ces vieux principes sont ici particulièrement néfastes. Ils entraînent à la fois flou de la pensée et des connaissances et gauchissement de la pratique à partir d'a priori ;
— le rapport maître-élèves (présent dans certains projets). Etudiant et professionnel, devenu momentanément professeur, doivent se contester mutuellement ;
— les travaux littéraires (fiches filmographiques, mémoire de fin d'études).
Nous proposons :
— l'enjeu de notre méthode est le développement de facultés sensibles et tactiles : perception et création de formes visuelles et sonores, de rythmes. L'acquisition de connaissances et d'un savoir-faire doit lui être subordonnée. Cette règle vaut pour toutes les spécialités. Elle implique contact réel avec les réalités de notre époque et réflexion (esthétique) sur elle.
— Les étudiants ne sont pas spécialisés à l'entrée dans l'école. Ils suivent une période commune ou ils sont confrontés à tous les problèmes. Les choix doivent être agréés par l'ensemble des élèves et professeurs.
— Les caractéristiques de cette période sont : travail en groupe ; recours intensif à l'expérimentation ; ne pas hésiter à utiliser le super-8 et le magnétophone à cassette ; réflexion en commun à partir de la critique des expériences. C'est à ce niveau seulement que les professeurs introduisent des éléments d'information ; les problèmes particuliers sont abordés sous forme de stages. Ces stages permettent d'inviter des professionnels.
— La période commune débouche sur la spécialisation. Les tournages individuels peuvent alors prendre de l'ampleur. Il importe que ces tournages se fassent d'abord en extérieur. Les techniques très particulières de studio ne peuvent que suivre (seconde année).
— La seconde année est une année de spécialisation. Les cours magistraux sont remplacés par un travail rationnel : fiches, groupe de travail, lecture à domicile. Au cours de la seconde année, les spécialistes (opérateurs, monteurs) suivent un entrainement intensif.
— Aucune activité n'est obligatoire.
III) *contacts avec l'extérieur*
— Des stages sont organisés en commun avec les membres des autres écoles d'art.
— L'école est ouverte le soir aux amateurs. Des projections publiques des films d'élèves sont organisés.
— Des professionnels animent des stages de quelques semaines au plus. Ils jouent un rôle de provocation vis-à-vis des élèves.
— Des stages de recyclage, des séminaires sont organisés pour des professionnels.
IV) *l'école et la profession*
Le but de l'école est d'armer les étudiants non d'un diplôme, mais de facultés propres à les aider réellement dans la vie professionnelle. La profession détermine elle-même les critères d'accès qu'elle juge utile (carte, stage, etc.). L'école joue un rôle critique par rapport à ces critères et par rapport à la profession elle-même. Son but n'est autre que de la transformer.

Annexe III : Critique du Projet de Gestion de Tessoneau

Le texte de l'actuel directeur général a été présenté à une réunion de travail qui s'est tenue au CNC le 3 juillet. Il comporte deux points essentiels :
I) Ouverture du Conseil d'administration aux professionnels, aux étudiants et aux professeurs. Il fait rentrer au Conseil d'administration quatre représentants des syndicats de producteurs et trois représentants des syndicats de distributeurs, deux étudiants, trois professeurs, deux membres du personnel

technique : soit deux étudiants sur 21 membres, dont 7 représentants du patronat et 7 représentants de l'Etat.

II) Création d'un Conseil Pédagogique monstrueux avec trois sous-commissions, chargés des notes, choix de scénarios, des cours, etc. : soit la création d'un appareil bureaucratique incapable de fonctionnement réel.

Le directeur général fait partie de toutes les commissions et garde les pleins pouvoirs pour la gestion de l'établissement. — A. G. des Elèves de L'IDHEC.

Films réalisés par les E. G.

A l'initiative des cinéastes et techniciens réunis aux Etats généraux, plusieurs tournages furent entrepris. En voici une première liste.

1) AVANT MAI, DISTRIBUES APRES :

Trotsky. 16 mm, 1 heure. Reconstitution, répertoire.

Dutschke. 16 mm, 40 mn. Interviews en allemand avant l'attentat, sous-titres.

Université critique. 16 mm, 10 mn. Sur la situation à Berlin, en français.

Che Guevara. 16 mm, 33 mn. Texte de Guevara illustré par des photos.

2) AVANT LES ETATS GENERAUX

C.C.P. No... 16 mm, 5 mn. Photos fixes.

Nuit du 10 au 11 mai. 16 mm, 3 mn, muet.

Actualités révolutionnaires 1. 35 mm, 7 mn.

3) ETATS GENERAUX

(films dont la finition a été en général retardée par la grève des labos) :

Bonn 11 mai. 16 mm.

Paris - Manifestation 13 mai. 16 mm.

Mai. 35 mm. 20 mn (20-30 mai). Film avec acteurs.

Assemblée nationale. 16 mm (21-22 mai).

Cheminots. 16 mm, env. 30 mn (1re version), env. 1 heure (version définitive). (20 mai.)

Bretagne - Brest, Quimper. 16 mm (24-26 mai).

Nantes. 16 mm, 30 mn (23-30 mai). Sur les grèves (Sud-Aviation) et les manifestations.

Citroën-Nanterre. 16 mm, 1 heure env. (22-24 mai). Sur la grève et les ouvriers portugais.

Sorbonne. 16 mm (à partir du 22 mai).

Répression. 35 mm. Film de banc-titre.

Interviewes. 16 mm (13, 20, 24 mai).

Besançon-Rhodiaceta. (22-26 mai.)

Boulogne-Billancourt. 35 mm (22-26 mai).

Flins. 16 mm (à partir du 26 mai).

Simca. 16 mm (à partir du 24 mai).

D) APRES MAI :

Usines Wonder. 16 mm, 10 mn. Rentrée des Usines Wonder à Saint-Ouen, le 10 juin.

Nancy. 16 mm.

Répression. 16 mm, 2 h 1/2 environ. Témoignages sur la répression policière.

Le pouvoir est dans la rue. 16 mm, 30 mn.

Ce n'est qu'un début. 16 mm, 10 mn. Sur les premiers jours du mouvement (fin mars).

Le brigadier Myk-o-no. 16 mm, 10 mn. Film humoristique.

Ciné-Tracts : plus de vingt films de 2 minutes, 16 mm.

Bandes d'actualités du C.A.R. de l'Odéon (en préparation un montage de 50 mn).

Réunion 67. 16 mm, 27 mn. Election de Debré.

Krivine-Ben Saïd, 16 mm, 15 mn. Interview.

Cohn-Bendit. 16 mm, 20 mn env. Interview et commentaires sur l'entretien du Président de la République et de Michel Droit.

Carmichael. 16 mm, 27 mn.

Alsthom. 16 mm, 1 heure environ. Sur la grève.

Le droit à la parole. 16 mm. Sur les rapports étudiants-travailleurs.

Comités d'action. 16 mm, 35 mn.

Travailleurs étrangers. 16 mm, 40 mn. Sur la grève.

Mai 68. 16 mm, 1 h 1/2 (première partie) et 1 heure (deuxième partie).

Les deux Marseillaises. 16 mm, 1 heure. Sur les élections.

Journal mural. 16 mm, 7 fois 3 mn.

Ces films sont diffusés en France et à l'étranger.

Ce qui s'est passé à Pesaro

Du point de vue de la sélection, la Mostra semblait cette année supérieure à sa troisième édition (67) et peut-être égale à la deuxième (66). Quant au déroulement du festival, il est assez représentatif de la situation italienne.

Quelque temps avant le début de la Mostra, il était déjà question parmi les étudiants romains d'en organiser le boycott, idée uniquement motivée, en fait, par le désir de rééditer le coup de Cannes sans avoir à attendre Venise. Dans les premiers jours, Bellocchio arriva donc à la tête d'une délégation d'étudiants, qui essaya sans succès d'arrêter le festival. La tentative fut assez facilement ridiculisée par la poursuite effective de la manifestation, soutenue par les participants (parmi lesquels une délégation importante de cinéastes d'Amérique Latine).

Quelques jours plus tard, une manifestation (non cinématographique) de solidarité avec le mouvement étudiant français, organisée par les partis d'extrême-gauche, après s'être déroulée dans le calme, est attaquée par des provocateurs du M.S.I. (néo-fascistes), amenés le jour même de divers points de la côte adriatique. La police intervient aussitôt... contre les manifestants, envahit et saccage les bureaux du Festival, où certains se sont réfugiés, et fait plusieurs blessés, dont Bruno Torri, un des organisateurs de la Mostra. Dans les rues de Pesaro, les bagarres continuent assez tard et avec des violences peu familières aux Italiens (barricades, gaz lacrymogènes, voiture(s) brûlée(s). Bilan de la journée : dix-neuf arrestations d'Italiens et d'étrangers à parts à peu près égales.

A ce point, trois ou quatre solutions sont envisagées et la confusion est extrême ; les étudiants venus pour arrêter le festival se constituent en service d'ordre pour le protéger. Il est question de tout interrompre, ou encore de poursuivre le festival à Rome. C'est un compromis qui est choisi : la manifestation continue dans une forme plus dépouillée, et se prolongera — dit-on — à Rome, officiellement ou officieusement. Dans l'immédiat : suppression des aspects les plus mondains, déjà assez réduits ; gratuité des projections, ouvertes au public ; suppression du caractère compétitif, en l'occurrence du référendum du public (le référendum de la critique devait néanmoins avoir lieu).

Le lendemain, à Rome, l'ANAC (association des metteurs en scène, d'où ont fait sécession quelques mois plus tôt la plupart des réalisateurs italiens, à l'exception de ceux de gauche, et où sont entrés en contrepartie les court-métragistes) se réunit en assemblée extraordinaire et décide d'envoyer une délégation à Pesaro pour soutenir le festival. Pasolini, Paolo Taviani et quelques autres se rendent à l'Assemblée Nationale pour intervenir en faveur de Valentino Orsini, celui dont la situation sembla la plus inquiétante parmi les personnes arrêtées. Il est question pour celui-ci d'un procès en « direttissima » le lendemain. Le soir même, les frères Taviani, Bertolucci, Pasolini, Ponzi, etc., partent pour Pesaro. Pendant ce temps, à Pesaro, le Festival continue, malgré la mauvaise volonté de la municipalité et des associations touristiques, à qui le Festival fait une moins bonne publicité que la contemporaine Foire du Meuble. Pendant la journée, le festival n'a pas de courant, pas de projectionnistes, pas d'interprètes ; il est question que les invités soient obligés de payer eux-mêmes leur hôtel. La projection du soir a cependant lieu. Un service d'ordre est organisé par le groupe venu avec Bellocchio.

Les deux jours suivants, les spectateurs de la séance du soir sont attendus à la sortie par deux haies de provocateurs, qui, tantôt les « accompagnent » jusqu'à leur hôtel, tantôt cernent les cafés où ils se réunissent et les y bloquent (aucune réaction de la police déclarant qu'il s'agit simplement d'amateurs de cinéma mais prête cependant à intervenir, on devine comment). Par la suite, la population de Pesaro et des environs escorte les cinéastes jusqu'à leurs hôtels pour les protéger, et les deux derniers jours se déroulent sans incident, à l'exception de l'intervention d'un réalisateur venu expliquer pourquoi il refusait de présenter son film dans l'organisation réactionnaire qu'est un festival. En fait, le film avait été bloqué par son distributeur, ce qui affaiblit considérablement la force de cette déclaration. Le référendum de la critique eut lieu discrètement (le film primé devant être pris en distribution par une firme italienne et une suédoise) et désigna l'argentin « La Hora de los hornos », de Salinas. B. EISENSCHITZ.

LE COMITE DE DEFENSE DE LA CINEMATHEQUE FRANÇAISE

7, rue Rouget-de-Lisle - Paris (1er)

Président d'honneur : **Jean Renoir**

Président : **Alain Resnais**

Vice-présidents : **Henri Alekan, Pierre Kast**

Secrétaires : **Jean-Luc Godard, Jacques Rivette**

Trésoriers: **François Truffaut, Jacques Doniol-Valcroze**

Membres du bureau : **J.-G. Albicocco, Alexandre Astruc, Roland Barthes, Robert Benayoun, Claude Berri, Mag Bodard, Robert Bresson, Marcel Brion** (de l'Académie française), **Philippe de Broca, Marcel Carné, Claude Chabrol, Henry Chapier, H.-G. Clouzot, Philippe Labro, Jean-Paul Le Chanois, Claude Lelouch, Louis Malle, Claude Mauriac, Jean Rouch, Roger Vadim**

annonce
Qu'il poursuit son action.

Qu'il lance une campagne d'adhésion internationale.

Que son rôle désormais est d'aider Henri Langlois dans son travail et de prévenir toute nouvelle attaque contre la Cinémathèque Française.

BULLETIN D'ADHESION (à recopier ou à découper)

nom .... prénoms ....

adresse ....

....

Je souhaite devenir membre du Comité de Défense de la Cinémathèque Française et je vous prie de trouver ci-joint une cotisation afférente à la qualité de
Membre : fondateur à partir de F 500 - bienfaiteur à partir de F 50 - adhérent à partir de F 5

....

Règlement par chèque bancaire postal ou par mandat libellé à l'ordre de M. François Truffaut, trésorier du comité : 7, rue Rouget-de-Lisle.
Dès réception de votre adhésion et de votre règlement à cette adresse, vous recevrez directement votre carte.



INGMAR BERGMAN (A DROITE) ET SON DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE, SVEN NYKVIST, PENDANT LE TOURNAGE DE « PERSONA ».

La mort à chaque aube

entretien avec Ingmar Bergman sur "L'Heure du Loup"

L'entretien qui suit a été réalisé à Stockholm, par nos amis suédois de la revue « Chaplin », Stig Björkman, Torsten Manns et Jonas Sima. Le « pressbook » de « L'Heure du Loup » commence par une définition que nous jugeons utile de publier :

« L'heure du loup, c'est l'heure où la nuit fait place au jour, c'est l'heure où la plupart des mourants s'éteignent, où notre sommeil est le plus profond, où nos cauchemars sont les plus réels. C'est l'heure où celui qui n'a pu s'endormir affronte sa plus violente angoisse, où les fantômes et les démons sont au plus fort de leur puissance. »

Question Le personnage principal de « L'Heure du Loup », le peintre Johan Borg, est hanté par des « démons » que, deux ou trois fois au cours du film, il appelle des « mangeurs d'hommes ». Avant le tournage de « Persona », vous aviez parlé d'un projet intitulé « Les Mangeurs d'Hommes ». Le scénario de ce projet a-t-il servi de base à « L'Heure du Loup », ou bien en avez-vous emprunté certains thèmes tant pour « Persona » que pour « L'Heure du Loup » ?

Ingmar Bergman On travaille souvent sur différents motifs à la fois. Ce thème de l'anthropophagie, celui de l'heure du loup, pour moi, remontent loin dans le passé. Il en va de même pour les thèmes de « Persona » : redistribution des forces, problème de l'identification, opposition du personnage muet à celui qui parle. Tout cela, j'y ai longtemps réfléchi, j'y ai médité en maintes occasions. On garde ainsi plusieurs poires pour la soif, jusqu'à ce qu'on en attrape une et qu'on en fasse un film. Toutefois, on peut dire que le manuscrit de ces « Mangeurs d'Hommes » qui n'ont jamais vu le jour a servi de base au scénario de « L'Heure du Loup ». Et j'ai écrit « Les Mangeurs d'Hommes » l'année précédant le tournage de « Persona ».

Entre « Persona » et « Les Mangeurs d'Hommes/L'Heure du Loup », on ne trouve rien de plus que deux noms identiques. Dans « Persona », les deux femmes s'appellent Alma et Elisabeth Vogler. Dans « L'Heure du Loup », il y a Alma et Veronica Vogler.

Question Ce principe des noms qui reviennent n'est-il qu'un jeu de votre part ou bien correspond-il à une sorte de schéma familial, à quelque généalogie ?

Bergman Hjalmar Bergman, le dramaturge, par exemple, avait organisé une savante hiérarchie de ses personnages, mais il n'en est pas de même pour moi. Je suis simplement attiré par certains noms qui ont, à mes yeux, la faculté d'évoquer, de suggérer des choses, et, à partir d'eux, se dessinent des caractères. Soudain, il m'apparaît tout à fait adéquat de baptiser quelqu'un Egerman ou Vogler.

Question Vogler est un nom connu dans le monde de la musique. Il a, entre autres, exercé en Suède en tant que musicien et pédagogue.

Bergman Vogler évoque aussi le mot « oiseau » (1). Les oiseaux ont toujours eu pour moi quelque chose de démoniaque, de mystérieux et de dangereux. J'ai peur des oiseaux, j'en ai toujours eu peur. Depuis mon enfance.

Si un oiseau entre dans une pièce où je me trouve, terrifié, je quitte les lieux. Ensuite, le pauvre oiseau se débrouille du mieux qu'il peut. Dans le meilleur des cas, il se peut que je lui ouvre la fenêtre.

L'été dernier, il est arrivé que des oiseaux se cognent aux carreaux de la maison où je me trouvais à Farö. L'une des pièces est vitrée sur deux côtés et, les fenêtres étant très lumineuses, les oiseaux en vol heurtaient les vitres et tombaient à terre. Mais je ne me serais jamais approché pour les toucher. Je ne l'aurais pas osé. Il y a trop longtemps que je me méfie d'eux.

Question S'agit-il d'une manifestation atavique ? Avez-vous la même réaction envers d'autres animaux ? Une espèce de regard anthropomorphique — bien des bêtes ayant en fait une apparence humaine ?

Bergman Non, seuls les oiseaux me font cet effet. Je serais bien incapable d'en découvrir la raison.

Question On prétend que les oiseaux symbolisent l'âme, l'âme humaine. Etes-vous particulièrement sensible au rituel, au magique, au mystique, à l'occulte ? Dans presque tous vos films, on trouve de tels traits, à commencer par « L'Heure du Loup » et « Le Visage » qui se ressemblent fort, ou bien dans « Sourires d'une nuit d'été » et « Les Fraises Sauvages »...

Bergman Oui, et dans « Persona ». On en trouve d'un bout à l'autre.

La pratique de l'art en tant qu'exorcisme, acte rituel, intercession, en tant que satisfaction d'un besoin, voilà ce que j'ai toujours le plus vivement ressenti.

Question Sur ce, il ne reste plus qu'à faire un petit pas pour donner l'explication de ce thème de l' « heure du loup », l'heure où la nuit fait place au jour.

Bergman Il y a eu de longues périodes dans ma vie où j'ai été littéralement pourchassé par des démons, où j'ai compté les heures du loup. Depuis longtemps, ce thème me hantait. Il ne m'a manqué que de trouver plus tôt la forme idoine à lui donner.

« L'Heure du Loup » est une œuvre terriblement personnelle. Elle est même personnelle au point de m'avoir amené à lui ajouter une préface et une postface pour l'enfermer, comme par jeu, dans un cadre, dans une boîte. Une préface et une postface tournées en studio. De tout cela, maintenant, il ne reste plus que la bande-parole que l'on entend pendant le générique... En fait, avec ce prologue et cet épilogue, je m'étais rendu coupable d'une auto-trahison. Il vaut mieux ne pas tenter de se livrer à des jeux esthétiques étrangers à un film donné : ils ne font que vous en éloigner. Ces séquences, je les ai coupées en deux étapes successives. Au départ, le film faisait 2 850 mètres. J'ai supprimé 400 mètres.

Question Quelle forme aviez-vous donnée à cette préface et à cette postface ?

Bergman La forme la plus simple. J'étais assis sur le plateau et racontais aux comédiens comment m'était venue l'idée de ce film : au départ était une femme qui m'apportait un journal intime — le journal de Johan Borg — et, ensuite, je lui demandais de me raconter, devant un magnétophone, leur existence commune. Initialement d'ailleurs, j'aurais dû connaître ce garçon, un peu selon le schéma connu de E.T.A. Hoffmann.

HOFFMANN ET LES SORTILÈGES MUSICAUX

Question Vous vous sentez proche de gens comme Hoffmann, Poe, Almquist...

Bergman Sans doute, les références sont voulues. Plusieurs personnages de « L'Heure du Loup » ont des noms qui viennent en droite ligne de chez E.T.A. Hoffmann : le maître de chapelle Kreisler, le syndic Heerbrand, l'archiviste Lindhorst.

Il y a aussi le fait que Hoffmann brise volontiers l'action dramatique par l'analyse d'un morceau de musique, ou quelque chose de semblable. Dans « Le Chat Murr », il y a une discussion sur « Don Juan », n'est-ce pas ?

Question Il y a une scène dans

« L'Heure du Loup » particulièrement dense, évocatrice, celle avec Georg Rydeberg sur l'interprétation de « La Flûte enchantée » par un théâtre de marionnettes. « La Flûte enchantée » est en fait le dernier grand chef-d'œuvre de Mozart, celui où se manifeste une totale maturité...

Bergman Vous n'ignorez peut-être pas que depuis cinq ans je médite une mise en scène de « La Flûte enchantée ». Il était question que je monte cet opéra à Hambourg, il y a trois ans, mais alors je ne me suis pas senti prêt à le faire. Maintenant, j'ai engagé des pourparlers avec Göran Gentele pour le monter à Stockholm.



Max von Sydow et Ingrid Thulin dans « L'Heure du Loup ».

C'est drôle de porter en soi une mise en scène telle que celle-là : on est heureux, on en tire la plus grande joie, puisque, sans cesse, elle s'enrichit de nouvelles idées. Il se peut qu'elle ne voie pas le jour avant dix ou quinze ans. Rien ne m'oblige à lui donner forme. Elle est là, simplement. Elle pourra apparaître dès qu'elle l'exigera.

Cela dit, je me sers de « La Flûte enchantée » dans « L'Heure du Loup » parce que cela convenait particulièrement bien à mon schéma. Les occupants de ce château s'absorbent dans « La Flûte enchantée » et les sortilèges de Mozart.

Question Pourquoi séparer les syllabes de Tamina ? Ta-mi-na : le chant prend l'allure d'un exorcisme...

Bergman Mozart lui-même le fait. Il n'y a rien dans le texte qui l'impose. C'est ce qu'il y a de curieux. Mozart lui-même morcelle le nom de cette étrange façon, Ta-mi-na, ce qui est complètement illogique. On ne comprend pas pourquoi il l'a fait. On ne peut en trouver aucune justification rythmique, musicale ou logique. Et cela devient une sorte d'incantation. Mais mieux vaut ne pas commencer à parler de « La Flûte enchantée », car on peut aussi bien continuer jusqu'à l'heure de notre mort.

Question Puisque nous en sommes aux sortilèges, aux diableries musicales, notons que Bach y a également recours. « L'Heure du Lonp » se termine au milieu d'une phrase. Liv Ullmann dit : « On ne sait où donner de la tête. Parfois, on devient complètement... » « L'Art de la fugue » se termine également au milieu d'une phrase.

Bergman Exactement. Mais il s'agit là d'une espèce de jeu secret auquel on s'amuse. Que des choses de ce genre se remarquent ou non, on ne s'en soucie pas. Mais, pour moi, elles sont lourdes de sens.

Question L'exercice d'un tel jeu ne finit-il pas par engendrer une sorte de franc-maçonnerie ?

Bergman Non, pas du tout... Parfois, peut-être. Dans « L'Heure du Loup », par exemple, Veronica Vogler dit à un moment : « Ne t'en souviens-tu pas, je portais ma robe de brocart vert, j'avais oublié mes gants ». Or, il y a une vingtaine d'années, j'avais une liaison amoureuse avec une fille qui oubliait toujours ses gants. Si aujourd'hui elle va voir le film, elle y trouvera donc un petit clin d'œil à son intention. Parfois, c'est aussi simple que cela.

MISSION DE L'ARTISTE

Question Dans « l'Heure du Loup », au cours de la fête au château, Johan Borg déclare, comme prisonnier d'un purgatoire personnel, que l'artiste est « élu », sans qu'il y soit pour rien. Il dit : « Dans ma création, il n'est rien d'évident — hormis la contrainte ». Voilà bien un point de vue romantique sur l'artiste. Et l'on trouve une attitude semblable dans plusieurs de vos films précédents.

Bergman Qu'entendez-vous par romantique ?

Question Que l'artiste est l'envoyé de Dieu. Qu'il se laisse mener par une foi platonicienne en l'inspiration.

Bergman Ce n'était pas mon intention, même si, dans ce cas précis, on en arrive peut-être à une telle conclusion.

Question Si tel n'est pas votre point de vue, vous devriez alors adopter une attitude esthétique opposée à celle de nombreux artistes contemporains. Ainsi les jeunes écrivains, et pas moins les Suédois que d'autres, parlent de la création littéraire comme d'un état, d'une mission.

Bergman En tant que technicien, auteur cinématographique et metteur en scène, je partage fortement cette conception. Quant à Johan Borg, il veut dire qu'il affronte un « il faut », un mal qui ne lui laisse pas de répit, comme une rage de dents. Il ne peut y échapper. Il n'est donc pas question d'un don ou de quelque chose qui serait imposé, dicté. Nul rapport extra-terrestre dans cela. Il n'y a là qu'une maladie, une perversion, un mouton à cinq pattes. Borg examine la situation sans ménagement. Je n'ai plus en tête le texte exact de cette scène...

Question Il y parle de l'artiste comme d'un élu.

Bergman Je crois qu'il se sert de cette expression en la mettant entre guillemets. Je sais en tout cas que, lorsque j'ai écrit cette scène, j'ai voulu exprimer la souffrance de Johan Borg. Quelque chose, sur quoi on n'a aucun pouvoir, suit son cours. Ensuite, on tente de transposer cela sur un plan professionnel. Car l'activité artistique est en outre un gagne-pain.

Mon attitude envers ma pratique de l'art est que je fabrique des objets quotidiens plus beaux que la moyenne. Je fais des articles de consommation. Si, par la suite, l'un d'eux prend une dimension supplémentaire, cela fait toujours plaisir. Mais je ne travaille pas pour obtenir l'immortalité, sub specie æternitatis.

RELIGION ET AUTORITES

Question N'y a-t-il pas eu dédramatisation en ce qui concerne votre position envers la création artistique ?

Bergman Lorsque la présence de la religion dans mon existence s'est totalement dissipée, la vie est du même coup devenue terriblement plus facile à vivre.

Auriez-vous lu par hasard un merveilleux essai de Sartre qu'a publié un journal plutôt bête, « Vogue » je crois ? Il y parlait de ses blocages en tant qu'artiste et écrivain. Il avait long-

temps souffert de l'imperfection de ce qu'il faisait. Lentement, au travers d'une méditation discursive, il en était arrivé à reconnaître en cette folle inquiétude de ne pas créer des choses de prix un atavisme issu d'une notion religieuse, selon laquelle il existe quelque chose qu'on pourrait appeler le bien suprême, ou quelque chose qui, créé par l'homme, serait parfait. En même temps qu'il avait découvert cet atavisme en lui-même, cette survivance d'une idée accréditant l'existence de la perfection absolue, extrême, alors qu'il avait mis cela à jour et qu'il s'en était définitivement débarrassé, il avait aussitôt perdu les blocages qui faisaient obstacle à sa création artistique.

J'ai vécu une expérience étrangement parallèle. Lorsque la superstructure religieuse qui pesait sur moi s'est écroulée et s'est dissipée, les blocages qui entravaient mon écriture se sont également évanouis. Je me suis débarrassé de mes complexes d'infériorité en tant qu'écrivain. Je me suis surtout débarrassé de la crainte de ne pas être moderne, up-to-date. J'ai fait ce grand ménage à l'occasion de mon film « Les Communiants ». Depuis, en ce qui concerne précisément ce que je viens d'évoquer, tout est calme et bien.

Question Puisque vous nous avez parlé de Sartre et du syndrome religieux, nous aimerions bien en venir à votre point de vue sur le concept du père, sur l'autorité, la notion de père originel. Depuis toujours, vous êtes en lutte avec l'image paternelle, à compter de votre pièce « Jacques chez les comédiens » jusqu'à « L'Heure du Loup ». Dans ce dernier film, on trouve en outre ce petit bonhomme dans la penderie, dont parle Johan Borg. En y réfléchissant, on peut également relier au problème du père l'assassinat à caractère homosexuel que, sur la plage, Johan Borg commet sur la personne du petit garçon. C'est le père qu'il tue — le père originel, le petit bonhomme dans la penderie qui cherche à lui mordre le pied.

Bergman Je suis bien incapable de vous répondre. La scène en question a trop souvent changé de signification pour moi. Cela fait maintenant deux ans que j'ai écrit « L'Heure du Loup » et un an et demi que je l'ai tourné. Dans cette scène de la plage, il s'agit en réalité d'exprimer, de renforcer la peur intense qu'éprouve Johan Borg de se faire mordre. L'enfant est l'un des démons. Pour moi, tout cela est parfaitement réel. Johan Borg, lui, n'arrrive pas à discerner si ce qui est arrivé est rêve ou réalité, s'il a frappé à mort un petit garçon bien vivant ou si tout cela n'est que le fruit de son imagination. La frontière entre le rêve et la réalité est totalement effacée.

Question Dans « L'Heure du Loup », le récit de la flagellation, le bonhomme dans la penderie, cela fait-il partie de choses vécues ?

Bergman Oui, j'ai vécu ces choses-là. Cela s'est passé il y a quarante, quarante-deux ans, et cela ne s'est pas produit qu'une seule et unique fois. C'était un véritable rite. Il est prodigieux d'être arrivé à s'en tirer vivant. Dans la toute première version du scénario, j'avais songé à visualiser tout cet épisode. Mais j'en étais d'autre part tellement écœuré que, bien vite, j'abandonnai cette idée. Je n'ai pas pu lui donner d'autre forme que celle d'un récit verbal. Et je ne crois pas que j'aurais réussi à obtenir une telle impression de réalité si je l'avais mis en images.

PROXIMITE ET DISTANCE

Question « L'Heure du Loup » est plus ou moins construit selon le schéma suivant : soit l'image a un rôle prépondérant et l'action n'est absolument pas commentée par le dialogue, ou bien tout est raconté verbalement tandis que la caméra se repose sur un visage. Vous parvenez ainsi à une densité accrue, à une force de suggestion plus grande que si image et texte se doublaient. Dans le passage de l'événement simplement filmé à l'événement parlé se crée également une tension... Et, par exemple, le récit érotique de Bibi Andersson dans « Persona » est bien plus provocant que la grande majorité des films pornographiques !

Bergman En fait, Bibi fait de cette scène quelque chose de remarquable parce qu'elle raconte cette histoire avec, dans la voix, une intonation qu'elle a été chercher je ne sais vraiment pas où : comme une sorte d'envie qui ferait en même temps honte.

Voilà bien la preuve que, par le cinéma, on arrive à tout faire ! C'est cela qui est drôlement chouette ! Non ?

Question Mais il est bien peu de gens qui se servent de ces possibilités !

Bergman J'étais terriblement conscient de courir un risque en faisant « L'Heure du Loup ». Mais, en même temps, cela m'excitait de tourner ce film, au niveau de la forme, de l'expérience, des possibilités de jeu pour les acteurs. Durant tout le temps où j'y ai travaillé, je me suis senti extraordinairement stimulé.

Question Le film est un défi — tant pour vous que pour le spectateur.

Bergman C'est également un peu le but recherché.

Question Pendant le générique de « L'Heure du Loup », on vous entend bavarder avec des techniciens...

Bergman ... un peu d'ambiance de plateau, oui.

Question Mais, avant le générique, il y a trois cartons par lesquels vous expliquez la genèse du film. Vous avez eu en mains le journal de Johan Borg, et vous avez écouté le récit d'Alma Borg. Et alors, vous provoquez un effet de cassure passionnant. En effet, vous faites tout d'abord mine de nous prendre à témoin d'un drame réaliste : voici ce qui est arrivé. Puis, vient l' « ambiance de plateau » qui, aussitôt, nous fait prendre nos distances : c'est à un film que nous assistons. Sur ce, Liv Ullmann apparaît avec la première image et reprend le récit là où le texte s'était arrêté : nouvelle situation apparemment réaliste. Il semble que vous vouliez sciemment créer une rupture en passant de l'identification à la distanciation.

Bergman J'ai découvert — et c'est drôlement fascinant — qu'un film ne souffre absolument pas de ce que l'on brise l'illusion, de ce que l'on contrarie la disposition des gens à se laisser illusionner pour les renvoyer face au cinématographe. C'est excellent de réveiller le public un bon coup, pour ensuite le plonger à nouveau dans le drame. Pour cette même raison, je répète le titre, « L'Heure du Loup », au milieu du film.

Question Vous n'aviez jamais procédé consciemment de cette façon auparavant ?

Bergman Non, pas avant « Persona ».

Question La nouvelle vague française a expérimenté cet effet de distanciation. Ainsi, dans « A bout de souffle », Belmondo se tourne de temps à autre vers le public et commente l'action. A l'époque, cela provoqua un choc.

Bergman Savez-vous où cela a-t-il toujours existé ? Au théâtre. Là, l'acteur se tourne parfois directement vers le public. C'est si simple et si beau.

Une fois, dans « L'Eté avec Monika », je me suis servi de cette méthode tout à fait inconsciemment. Je ne sais pourquoi je l'ai fait, mais j'ai découvert que cela produisait son effet. C'est au cours d'une scène où Monika est de retour en ville et est assise dans un bistrot avec un inconnu. Le type met en marche un appareil à sous. Alors, Harriet Anderson allume une cigarette et, tournant brusquement le visage vers la caméra, nous regarde droit dans les yeux. En ce temps-là, c'était quelque chose de défendu. Elle nous regarde tout au long d'un interminable gros plan, outrageusement long pour l'époque. J'ai entendu dire alors que j'étais incapable de monter mes films, parce qu'il m'arrivait souvent de faire ainsi durer des plans.

Question Ce film est très apprécié à Paris.

Bergman Oui, c'est drôle. Mais il se peut que ce film ait justement donné une impulsion aux auteurs de la Nouvelle Vague, car il prouvait combien il est simple de faire du cinéma. Qu'il suffit de planter la caméra et de tourner. Tout le monde avait presque totalement oublié cette manière de filmer. Il n'y a guère qu'en Suède où nous nous en souvenions encore, parce qu'il nous a toujours fallu travailler dans de très mauvaises conditions.

Alors que j'allais tourner « L'été avec Monika », on a tenu un conseil d'administration à propos de ce tout petit film, qui devait coûter à peine deux cent mille francs. Et l'un des membres de ce conseil d'administration s'est levé de table et a déclaré qu'il démissionnerait si l'on décidait de tourner ce film. Voilà de quoi être indigné, non ?



Ulf Johanson et Max von Sydow dans « L'Heure du Loup ».

LES VAMPYRS

Question L'un des thèmes qui, manifestement, a pris une place plus importante à l'intérieur de vos derniers films est celui du vampirisme...

Bergman ... c'est-à-dire que les gens s'entre-dévorent ?

Question Même au sens figuré. Dans « L'Heure du Loup », ce thème tient une place prépondérante. Mais, dès vos films antérieurs, il y a, dans les rapports entre les personnages, une forte tendance au vampirisme : par exemple, dans « A travers le miroir », le romancier qui étudie la maladie de sa fille et s'en sert pour écrire, ou bien, dans « Persona », la comédienne Elisabeth Vogler qui vit au travers de l'infirmière, Alma. Y a-t-il là, pour vous, un problème personnel, essentiel ?

Bergman Vous voulez dire le fait que l'artiste se nourrisse de ses semblables ? Oui, pendant de longues années, ce fut un problème éthique. Maintenant, c'est terminé. Mais, effectivement, j'ai ressenti ce que l'attitude de l'artiste peut avoir de grave moralement. Toutefois, il est impossible de se faire éternellement du mauvais sang à cause de cela.

Il s'agit en réalité d'une condition vitale. Autant condamner un puma parce qu'il dévore du bétail — pour prendre l'une des nombreuses comparaisons possibles.

Question On ne trouve nulle trace d'humanité, ce qui ferait pardonner bien des choses, chez les habitants du château de « L'Heure du Loup ». Tous semblent sortir d'un film d'horreur.

Bergman C'est exprès. La seule chose qui plaide en leur faveur est qu'ils souffrent aussi. Ils se torturent mutuellement. Ils disent eux-mêmes : « Nous sommes là, en train de nous ronger les uns les autres ». Il ne fait aucun doute que les démons souffrent, de jalousie par exemple.

Toutefois, les démons en question ne sont pas exactement semblables à ceux d'autrefois. Les démons de « L'Heure du Loup » sont issus et ont jailli de la penderie. Ce sont les propres démons de l'artiste, qui creusent un fossé entre lui et son aptitude à l'existence. Ils sont nés au cours d'événements vécus durant l'enfance et se sont installés au-delà des frontières de la conscience. Leur but est de dissocier l'artiste de son aptitude à l'existence et, pas à pas, de le détruire ainsi qu'eux-mêmes.

Question Le vampirisme ne vous semble-t-il pas s'appliquer plus ou moins à tous les cas, compte tenu de la société dans laquelle nous vivons ?

Bergman Je ne prétends pas peindre la société. Mais il est certain qu'indirectement je décris la société dans laquelle j'évolue. Je ne suis qu'un reflet des divisions, des phénomènes et des tensions qui se manifestent dans la société, dans l'éducation et dans l'univers qui sont les miens. Certaines choses provoquent une réaction chez moi, sur mes muqueuses, ou sur le radar dont je suis pourvu. Car, pour pouvoir me tirer d'affaire dans l'existence, j'ai une sorte de radar — nous en avons d'ailleurs tous un. Certaines choses provoquent donc une réaction grâce à ce radar et se mettent à agir sur et avec des expériences antérieures. Cela se traduit par la fabrication de produits artistiques, sorte de messages, de besoin d'un contact, d'appel vers autrui.

LA POLITIQUE

Question Quel sens donneriez-vous au mot « politique » en tant qu'artiste et que citoyen suédois ? Si l'on jette un regard rétrospectif sur votre œuvre cinématographique, il est plutôt difficile d'y trouver des prises de position politiques, ou quelque signe indiquant un engagement, un vif intérêt pour la vie politique. Mais lorsque, dans « Persona », sur l'écran de télévision, la réalité du Vietnam vient frapper Elisabeth Vogler dans sa chambre de malade, nous sommes tentés de voir dans cette scène — ainsi que dans d'autres scènes de « Persona » — comme une sorte de prise de conscience politique. Quelle est aujourd'hui votre position envers le complexe création filmique-engagement social ? Vous en défiez-vous ?

Bergman Je défends seulement mon droit d'être ce que je suis, exactement tel que je suis, mon droit de prendre engagement pour ce pour quoi je veux prendre engagement et d'accomplir l'œuvre pour laquelle je vibre.

Question Est-ce possible de nos jours ?

Bergman Je n'en sais rien. Mais j'exige de pouvoir agir ainsi. Le jour où les gens ne voudront plus voir mes films et où je n'arriverai plus à converser avec le public au travers de ce que je fais, ce jour-là il faudra bien que je m'arrête. Mais, en attendant, je continue.

« La Honte », que j'ai tourné l'été

dernier, traite justement des gens qui n'ont aucune foi, qui n'ont aucune conviction politique, et qui ne peuvent pas non plus en proposer. Ce sont des naïfs. Ils n'ont pas essayé d'y voir clair ou de prendre position. Ils sont comme la plupart des gens. Ils se laissent porter par le courant et, soudain, se trouvent livrés à des pressions s'exerçant de différents côtés. Ils ne comprennent rien à rien et ignorent qui est leur ami et qui leur ennemi. Ils finissent par n'essuyer que des humiliations de tous côtés.

Question Au cours de la conférence de presse tenue à Farö au sujet de « La Honte », vous avez déclaré : « Je ne prends pas de position politique dans mes films, mais je cherche à me tenir aussi près que possible de la vérité ». Que signifie, pour vous, prendre une position politique ? Et, pour être plus concret, que veut dire aussi près que possible de la vérité — tant sur le plan de la forme que sur celui des idées ?

Bergman Il nous faut bien distinguer deux choses différentes : d'une part, ma prise de position en tant qu'individu, d'autre part, ma prise de position en tant qu'artiste. Ma prise de position personnelle ne concerne absolument que moi. En tant qu'artiste, je suis terriblement angoissé par ce qui se passe actuellement, et je ne peux me ranger sous aucune bannière.

Je trouve qu'il y a certains événements que l'on ne peut traduire sous une forme artistique. Pour moi, il est impossible de montrer au cinéma ou au théâtre un camp de concentration. Je ne crois même pas que l'on puisse réellement montrer une guerre, une scène de bataille telles qu'elles correspondent à la vérité, ou encore provoquent chez nous les associations qu'elles devraient provoquer. Je crois que les forfaits et l'invraisemblable cynisme, qui sont monnaie courante dans cette guerre dont nous prenons actuellement de mieux en mieux conscience, ne peuvent s'exprimer artistiquement. C'est l'affaire du reportage et de la télévision. Par exemple, « La Section Anderson », de Pierre Schoendoerffer, était quelque chose de bien. Sans effets faciles, simplement grâce à sa présentation des événements, il nous faisait sentir toute l'atmosphère de cette guerre.

Je ne crois pas plus que nous, artistes, puissions donner forme au jeu politique. Je trouve d'ailleurs que cela n'a guère réussi à ceux qui l'ont tenté, du « Chant du fantoche lusitanien » de Peter Weiss jusqu'à ces sacrés radotages filmés par Godard qu'avec longanimité je vais voir l'un après l'autre. Il s'exprime par rébus.

Vous savez que les petits écoliers français s'exercent à l'éloquence. On les fait venir au tableau noir pour tenir un « discours » sur un thème donné. Je trouve que l'on devrait donner à Godard la meilleure note s'il s'agissait de venir au tableau noir et déconner. Par ailleurs, je trouve également que Godard a réalisé d'admirables films dans un genre autre que politique.

Question Oui, mais la beauté des mots, des termes, des phrases...

Bergman Ne croyez-vous pas que Godard s'est dérobé à ses difficultés artistiques en s'enfonçant dans une jungle de plus en plus dense d'images confuses et d'accommodements ?

Question Mais il y a une ironie en rhétorique également, ironie qui vient torpiller la phraséologie.

Bergman Je suis tellement Suédois que cette ironie m'échappe !

Question Nous pouvons comprendre que vous soyiez irrité par « Made in U.S.A. », mais « Deux ou trois choses que je sais d'elle » ou « La Chinoise »...

Bergman Tous me tuent.

Question Pourtant, dans « Deux ou trois choses que je sais d'elle », on trouve cette espèce de qualité documentaire, journalistique, que, de votre côté, vous recherchez. Il s'agit d'un collage de faits authentiques.

Bergman De ce point de vue, je préfère de loin les deux « Je suis curieuse » de Vilgot Sjöman. Je comprends ces deux films (2). Ils offrent une image saisissante de la Suède des années soixante. En outre, Sjöman pousse plus à fond son engagement dans « Je suis curieuse, bleu ». Cette seconde partie est plus forte, plus amère que la première, et les coquetteries y sont moins nombreuses.

Question Les vietniks et les radicaux suédois ont violemment réagi contre la forme d'engagement politique qu'adopte Lena Nyman dans « Je suis curieuse », et je crois qu'ils trouvent les révolutionnaires de Godard plus proches de la réalité. Ce type de rhétoriciens existe et le petit livre rouge de Mao est en quelque sorte leur livre de chevet. On trouve de ces groupuscules révolutionnaires même en Suède.

Bergman Il y a des gens qui sont frénétiquement catholiques ou pentecôtistes. Et si l'on observe n'importe quel pays d'où le christianisme est absent, on n'y trouve que des gens pour qui prendre parti revient à être frappé d'hystérie, car ces gens-là ont besoin d'une doctrine qui prenne en charge leur sentiment de vide et d'angoisse.

Cela dit, je ne prétends pas du tout avoir plus de mérite que quiconque du fait que je n'aie pas d'opinion politique. Je suis simplement terrifié au plus haut point par ce qui se passe. J'espère avoir réussi à concrétiser l'angoisse que j'éprouve dans « La Honte ». Et cette angoisse justifie mon impuissance à me ranger sous une bannière politique, quelle qu'elle soit.

Question En a-t-il été ainsi durant toute votre vie ?

Bergman Non. Auparavant, je me trouvais moi-même si prodigieusement intéressant que rien ne pouvait l'être plus. Lorsque cet intérêt envers moi-même commença à s'émousser quelque peu, particulièrement au cours de ces dernières années, lorsque ma superstructure religieuse s'est effondrée — et elle m'avait abrité de bien des choses ! — j'ai alors regardé le monde et j'en ai éprouvé de l'effroi.

Question Cette superstructure religieuse permettait également aux personnages de vos films de trouver un dénominateur commun autour duquel se rassembler et dans lequel tenter de découvrir une solution. Mais, dans vos derniers films, on a l'impression d'une plus grande absence de contact. Les personnages sont isolés les uns des autres, sentiment exprimé très directement par le fait que le langage cesse de remplir son rôle de solide chaînon.

Bergman Oui, ce n'est pas pour rien que Bibi Andersson se met soudain à parler charabia dans « Persona ». Je lui ai fait parler une langue que personne ne peut comprendre, et j'ai fait de même dans « Le Silence ». Dans « L'Heure du Loup », en fait, personne ne parle à personne. Chacun parle par monologues. Les dialogues que l'on peut y entendre sont très rares et décousus. Et dans « La Honte », j'ai réduit les dialogues au plus élémentaire des raisonnements.

Question Si l'on voulait définir en gros votre position d'un point de vue culturel, ne pourrait-on dire que la civilisation européenne vous apparait comme quelque chose qui serait en train de lentement s'éteindre ? On éprouve, en effet, à travers vos derniers films, comme un sentiment crépusculaire. S'agit-il là d'une position arrêtée, ou bien croyez-vous qu'une alternative technocratique, anticapitaliste, socialiste pourrait être une planche de salut ?

Bergman Définitivement, absolument, nous vivons dans un univers crépusculaire. Mais à quel moment l'obscurité s'établira-t-elle, je ne le sais.

UN LONG METRAGE EN UN SEUL PLAN

Question Vous avez déclaré que le contact quotidien avec les moyens par lesquels s'exprime la vie moderne vous avait influencé d'un point de vue formel — la musique pop, la télévision...

Bergman Je suis un lecteur de journaux passionné et un téléspectateur assidu ; de plus, comme je souffre régulièrement d'insomnies, toutes les nuits j'écoute à la radio le programme numéro 3. Ma façon de dormir à moi est d'écouter de la musique douce. La musique douce doit en quelque sorte agir comme une espèce de barrrière sonore repoussant d'autres sons plus intenses. Il en est ainsi sauf à Farö, où il y a le murmure de la mer — et j'échange volontiers ce son contre le programme numéro 3.

Les Beatles et la musique pop sont, à mon avis, de fantastiques phénomènes.

Question A quel point, par exemple, la télévision vous a-t-elle influencé ?

Bergman Depuis longtemps, la télévision me fascine par sa manière de révéler les visages.

Très tôt, dès 1952, nous avons reçu la télévision à Malmö, via Copenhague. J'étais fasciné de voir la caméra rester immobile et de pouvoir étudier toutes les nuances s'inscrivant sur le visage qui se trouvait devant mes yeux.
La première fois que j'ai vraiment éprouvé le formidable pouvoir que la télévision a de décrire les visages, c'était au cours d'un « programme de souhaits ». L'une des participantes, dont le mari était mobilisé dans quelque bataillon des Nations Unies, exprima le souhait que son époux rentre bientôt à la maison. Soudain, une porte s'ouvrit et le mari parut sur scène. Le couple ne s'était pas vu depuis six mois. La caméra resta simplement fixée sur la femme. Elle manqua s'évanouir, et je me souviens comme on put voir le sang se retirer de son visage, comme deux grandes ombres noires se creusèrent sous ses yeux. Elle n'explosa pas de joie, ni rien de ce genre : elle fixa seulement son mari, comme si elle avait vu un fantôme.
Mon rêve serait de pouvoir faire un long métrage en un seul plan ; de pouvoir maintenir l'intérêt autour d'un visage pendant une heure et demie ou deux.

Question Si l'on voulait traduire votre évolution de cinéaste en empruntant des comparaisons aux autres arts, on pourrait dire que tout d'abord vous travailliez comme un sculpteur : vous façonniez l'espace, provoquiez des tensions par la position et le déplacement des acteurs. Littéralement, vous mettiez le drame en scène. Maintenant, vous consacrez aussi une grande part de vos efforts à la peinture des portraits.

Bergman Je me concentre sur les visages et les fonds ne sont plus qu'accompagnement. Vous ne verrez presque plus jamais, chez moi, un arrière-plan très défini.

Question Le fond n'est qu'esquissé, comme, par exemple, dans le premier plan de « L'Heure du Loup » : nous voyons d'abord la maison d'où sort Liv Ullmann, puis elle vient s'asseoir à la table qui se trouve à l'avant-plan et, ensuite, la caméra reste fixée sur son visage.

Bergman Le fond, l'arrière-plan, se fait surtout sentir par le vent violent qui règne : il agite les buissons noirs et nous donne une impression d'automne.

LES ACTEURS

Question Cette façon de travailler oblige à bien connaître les acteurs. Il faut savoir ce que l'on peut en tirer. Il faut être sûr qu'ils puissent rester en tête-à-tête avec la caméra aussi longtemps que nécessaire. Nous savons que vous écrivez en pensant directement à des acteurs donnés, mais pourriez-vous nous préciser la façon dont se créent vos personnages ? Ou encore, pouvez-vous imaginer de quelle façon se seraient modifiés certains de vos films si vous y aviez remplacé un acteur donné par un autre ?

Bergman Dans pareil cas, le film aurait subi une transformation fondamentale. On peut en outre constater comment, à l'intérieur d'un film, interviennent certains décalages une fois tel ou tel rôle distribué à tel ou tel acteur. On prend A dans un rôle, B dans un autre et C dans un troisième. Puis, on s'aperçoit soudain que les lignes de force entre A, B et C se déplacent et vont tendre vers l'un ou vers l'autre. C'est un phénomène sur lequel on ne peut intervenir que dans une très faible mesure. Alors, on se laisse soi-même entraîner, consciemment ou inconsciemment. Cela ne se découvre pas tout à fait avant que l'on ne dispose d'un premier montage. Par contre, il est évident que l'on peut se rendre compte bien avant de la mauvaise qualité d'un comédien. Mais, au cours de ces dernières années, je n'ai pas eu à affronter ce problème.

Question Vous avez toujours manifesté le plus grand respect et la plus grande tendresse pour les acteurs. Cette estime et cette loyauté envers eux doivent-elles être considérées comme l'une des bases de votre métier ?

Bergman Bien qu'y étant étranger, je ressens fortement la fonction de point de mire remplie par les acteurs. Ce sont toujours eux qui se tiennent sur scène, ce sont toujours eux qui se tiennent devant la caméra. Ce sont toujours eux qui s'exhibent jusqu'à la moelle. Nous, nous sommes toujours à l'abri. Nous pouvons toujours nous en tirer par une grimace ou un bon mot. Les acteurs, eux, ne le peuvent pas. Ils ne peuvent pas filer à l'anglaise ou bien rattraper la moindre erreur. Ils se tiennent là, le corps et le visage terriblement exposés. Par conséquent, il me semble que, moralement, la moindre décence est de toujours, aux yeux d'autrui, adopter scrupuleusement, fermement le parti des comédiens.

Question De temps à autre, au cours de débats sur et avec les comédiens, nous avons été irrités non pas par le manque d'intelligence des acteurs, mais par leur absence de connaissances, hormis celles qui concernent leur métier, et par leur peu de souci d'élargir le champ de leurs connaissances. Il y a incontestablement pas mal de comédiens qui s'intéressent à des problèmes autres que ceux touchant leur seul métier, mais à beaucoup d'autres, on a envie de dire : « Lisez au moins les journaux ! »

Bergman Les acteurs avec lesquels je travaille ne font pas partie de cette dernière catégorie. Un acteur comme Max von Sydow est un homme profondément conscient, engagé, tout comme, par exemple, Bibi Andersson, ou Liv Ullmann, ou Gunnar Björnstrand. Par contre, il existe des acteurs avec lesquels il est inutile d'essayer de parler du Vietnam — parce qu'il n'y a pas de bon rôle pour eux dans ce drame.

Question Répugnez-vous à travailler avec des acteurs ayant un genre intellectuel ?

Bergman Ceux avec qui travailler me répugne sont les acteurs qui substituent à l'intuition, à la sensualité, à l'imagination un jargon intellectuel. Il s'en trouve un assez grand nombre qui le font. Avec eux, on n'arrive à rien. Etant donné leur peur, leur timidité et leur pudeur, ils ont déniché une façon de parler qui leur permet de se tirer d'affaire.

Question Pour en revenir à notre première question sur les acteurs, pouvez-vous nous préciser quelle importance prennent les acteurs au moment de la rédaction des rôles qui leur sont destinés ?

Bergman Une importance particulièrement grande. En fait, je ne peux me mettre à écrire avant d'avoir décidé quels acteurs interprèteront les différents personnages. Alors, je vois soudain l'acteur se travestir en mon personnage. Le personnage se revêt de sa peau, de sa musculature, emprunte sa manière de parler et, par dessus tout, sa façon de cadencer, d'être.

Question Il paraît que vous avec beaucoup improvisé dans « La Honte ». Et vous avez déclaré il y a quelque temps que : « à la base de chaque improvisation, il doit y avoir une préparation ». L'équipe technique de « La Honte » comportait une trentaine de personnes. N'y a-t-il pas là une certaine contradiction ? L'improvisation, la spontanéité, la mobilité ne sont-elles pas entravées par ce gros appareil ? Ces moments d'improvisation ne deviennent-ils pas alors plus une mesure tactique-technique destinée à établir un meilleur climat de travail qu'une fin esthétique ?

Bergman Dans un film tel que « La Honte », où nous ne cessons de reproduire l'illusion d'une réalité, il est assez naturel que les acteurs s'expriment au moyen des tournures verbales qui leur sont propres. Ils ont une façon bien à eux de chercher un mot, par exemple, de se reprendre, somme toute de marquer le ton, le rythme d'une phrase. Dans le scénario de « La Honte », au lieu d'écrire une colonne de droite avec un dialogue auquel les acteurs auraient dû se conformer, il y a dans la colonne de gauche, sous forme d'un discours indirect, l'essentiel de ce sur quoi la conversation doit rouler. On a alors tourné à deux caméras en laissant les acteurs broder sur le thème donné.

Question Mais, au fond, vous aviez malgré tout une idée précise de ce que devait être le résultat final ?

Bergman Oui, c'est indispensable dès que l'on a recours à l'improvisation — en tout cas dans ce métier qui est le nôtre. Il faut être nettement conscient de ce que l'on veut exprimer. Alors, on peut trouver des illustrations inattendues, amusantes, insolites et captivantes. Mais le but que l'on veut atteindre doit être bien défini.

FORME ET COULEUR

Question Vous connaissez sans doute le célèbre aphorisme de Godard, selon

lequel tout mouvement d'appareil doit être une prise de position morale, donc que la forme et le contenu doivent correspondre. Que pensez-vous de pareil axiome ?

Bergman Que cela me semble drôlement bien ! Je pourrais volontiers dire la même chose. Je trouve que chaque position de caméra doit être la résultante d'une connaissance intime du cinéma. On sait ce que l'on veut obtenir, et alors on doit également savoir où placer la caméra. Il s'agit là d'une morale professionnelle, d'une éthique.

Question Etes-vous curieux des nouveaux moyens dont dispose la caméra ? L'évolution s'est considérablement accélérée ces dernières années. Nous avons trouvé sur le marché des pellicules plus rapides, plus sensibles à la lumière, la pellicule couleur a fait des progrès, le matériel technique s'est allégé, les formats d'image se sont multipliés. Mais, jusqu'à présent — mis à part « A propos de toutes ces femmes » — vous vous êtes cantonné dans le noir et blanc et le format normal.

Bergman Le format normal est, je trouve, le seul qui soit vrai, achevé. Je ne comprends rien aux autres formats. Ils me paraissent être tirés par les cheveux — et laids. J'aimerais bien qu'on en revienne à l'ancien format du cinéma muet qui, lui, était même un peu plus grand en hauteur. Avouez qu'elle était bien belle, cette image avec ses angles arrondis !

Par contre, je pense me mettre à travailler en couleur. Cela devient impossible de continuer à tourner en noir et blanc. Malheureusement. Mais je trouve qu'on peut s'amuser avec la couleur. Il y a en fait un charme sensuel, érotique dans la couleur, lorsqu'elle est bien utilisée. En revanche, lorsque devant vos yeux il n'y a purement et simplement que des couleurs, ce n'est pas drôle. Je trouve, par exemple, que la couleur gâche un film comme « Bonnie et Clyde ». Ce film, plus que nul autre, aurait dû être filmé en noir et blanc, dans une gamme de noirs épais, de blancs somptueux.

Arthur Penn reste, malgré tout, l'un des meilleurs metteurs en scène du monde.

LA VIOLENCE

Question Parlant de Penn, nous trouvons qu'il y a une certaine parenté entre ses films et les vôtres. Des films de Penn se dégage un très fort parfum de violence, non seulement d'une violence apparente, mais d'une violence interne, refoulée, que les personnages portent en eux. On éprouve manifestement la même sensation à la vue de vos deux derniers films, encore que, dans « Persona », la violence n'en arrive jamais à s'exprimer ouvertement. Etes-vous particulièrement sensible à la violence qui nous entoure — et qui nous habite ?

Bergman Oui, je suis d'une nature agressive, et j'étais agressif même dès mon enfance. J'ai souvent du mal à contenir cette agressivité. Par exemple, la violence de « Bonnie et Clyde » me stimule en même temps qu'elle m'effraie.

J'ai vu l'autre jour, au cours d'un reportage à la télévision, une foule de Noirs qui étaient assis par terre. Survenait alors un type qui passait et les frappait à la tête, et les Noirs n'essayaient même pas de parer les coups. J'en ai été tellement bouleversé que je ne savais plus où me mettre.

Le cinéma se prête particulièrement bien, avec une force exceptionnelle, aux actes de destruction, aux actes de violence. Je trouve que le cinéma trouve là sa plus haute fonction légale, en tant que célébrateur, consécrateur d'une violence, dont les gens peuvent se libérer en même temps qu'ils peuvent la ressentir. Je crois que le spectateur accède à une sorte de délivrance à la vue de ces actes violents.

Question Mis à part vos films, le cinéma suédois n'est-il pourvu d'aucune force agressive ?

Bergman Mais le Suédois lui-même n'est pourvu d'aucune force agressive. Et les réalisateurs suédois en manquent drôlement aussi.

LA CRITIQUE

Question Vous avez déclaré que l'artiste et le critique sont deux personnes bien distinctes qui, chacune à leur manière, font le singe devant le public. Mais vous avez également parlé d'un « trait de craie » infranchissable. Godard, lui, affirme que la différence entre le critique et le cinéaste n'est pas d'un ordre qualitatif mais quantitatif. De nombreux cinéastes de la Nouvelle Vague française ont débuté dans la critique et ont toujours une activité critique. Jusqu'à un certain point, cela s'applique aussi au nouveau cinéma suédois.

Pourquoi doutez-vous de ce oue l'on pourrait appeler le critique-cinéaste ? Pourquoi cette cloison étanche entre ces deux fonctions ? Laquelle des deux perdrait au change ?

Bergman Ni l'une, ni l'autre, je crois. Je ne reproche pas à certains critiques de faire des films et à certains cinéastes de faire de la critique. Simplement, quelqu'un qui, comme moi, s'est, depuis bientôt trente ans, frotté au théâtre et au cinéma, se conduit automatiquement en vieux renard qui trop de fois a eu la queue, les pattes ou le museau mordus. C'est un réflexe bien naturel. Quand je rencontre un critique, je suis très courtois, mais, quelque part en moi, je reste sur mes gardes. Je n'y peux rien. Cependant, à la seconde même où le critique renonce à sa tâche de critique et où moi-même j'arrête de faire du cinéma, alors nous pouvons nous rencontrer vraiment. Mais les humiliations et les affronts publics, qui m'ont fait si atrocement mal, me sont trop restés sur le cœur.

Question Cela a duré pendant près de dix ans, n'est-ce pas ?

Bergman Oui. Vous ne pouvez pas vous faire une idée de ce que j'ai enduré. Je sais que cela a l'air idiot. Mais quand, film après film, on vous a prié de vous arrêter, les blessures restent profondes : « Nous faudra-t-il voir encore des films d'Ingmar Bergman ! Si vous entrez dans la salle, bouchez-vous le nez ! » Et, à propos de « La Nuit des Forains », quelqu'un écrivait : « Je refuse de procéder à l'examen oculaire des derniers vomissements de Monsieur Bergman ». Des phrases telles que celle-là, on les reçoit en pleine figure au cours des années où on y est le plus sensible — avant d'être sûr de soi. Souvent, il m'arrivait de penser qu'ils avaient peut-être raison. Et j'éprouvais une profonde angoisse à l'idée que ce que j'étais en train de faire ne valait peut-être rien.


Bertil Anderberg dans « L'Heure du Loup ».

Question Avec « Sourires d'une nuit

d'été », 1956 marque votre grande percée internationale. Il est intéressant de noter que, d'un seul coup, les critiques suédois ont changé d'avis à votre sujet. A partir de ce film, tous ceux qui suivirent eurent droit à un chaleureux accueil de la part de la critique.

Bergman Non. On ne peut vraiment pas dire cela. J'ai fait un film qu'à mon avis je peux défendre à cent pour cent: il s'agit des « Communiants ». Je trouve que c'est un bon film. Je n'oublierai jamais l'accueil qui lui fut fait.

Question Oui, mais, entre « A travers le miroir » et « Les Communiants », on remarque un tournant dans votre style. « Les Communiants » marquait le premier pas important vers une plus grande pureté, une plus grande simplicité, et nous croyons tout bonnement que ce film est arrivé un peu trop brutalement et qu'à présent de nombreux critiques se sont rendus compte de l'erreur qu'ils avaient commise à l'époque.

Bergman Cela reste malgré tout terriblement dur à avaler. En fait, on n'arrête pas de scier la branche sur laquelle on est soi-même à califourchon. On ne doit pas oublier que ce n'est pas bien d'avoir un fiasco. La vieille devise continue à avoir cours : un bon film est un film qui marche.

Question Voyez-vous dans la critique une sorte de vampirisme ? Estimez-vous que les critiques vivent du sang des artistes ?

Bergman Non ! Mon opinion est exactement celle que j'ai énoncée : nous nous produisons devant le public, chacun à notre façon. Les critiques prennent leur matériel dans ce que nous faisons, quant à nous, nous nous drapons avec autre chose.

Question De quoi la critique cinématographique suédoise actuelle vous parait-elle le plus dépourvue ?

Bergman A vrai dire, de rien du tout. Sa façon de s'exprimer, aujourd'hui, est beaucoup plus décente et plus érudite. Et pour en revenir à notre discussion de tout à l'heure, je crois qu'il est difficile de faire de la critique et d'exercer simultanément le métier de metteur en scène. Je crois qu'on peut travailler en maintenant une cloison étanche entre ces deux activités, mais glisser de l'une à l'autre est trop difficile. Etre metteur en scène, faire un film, c'est quelque chose qui part d'un point donné et traverse ensuite des mois entiers jusqu'au moment où commence le tournage proprement dit, époque où l'on n'est plus normal. Puis vient le travail de finition, où l'on change sans arrêt de point de vue sur ce qu'on a fait. En l'occurence, on ne peut espérer avoir une forme quelconque d'objectivité envers ce qui nous est montré, car, tant qu'on y travaille, on ne peut se libérer de son propre film. On le retrouve tout le temps en arrière-plan à chaque jugement que l'on porte. Je sais par expérience que, lorsque je vais au cinéma, je regarde le film en le comparant au mien, et je le juge par rapport avec ce que je suis moi-même en train de faire.

Question S'est-il trouvé un critique qui ait modifié votre point de vue quant à votre travail ?

Bergman Il y a un critique qui a eu beaucoup d'importance pour moi au cours d'une période difficile. Il s'agit de Jörn Donner. Alors que je sombrais dans le dégoût et me laissais abattre par le sentiment de ma carence — cela se passait en même temps que « Les Communiants » — son livre a paru. Ce livre m'a fait un immense plaisir et m'a donné l'envie et le courage d'entreprendre « Le Silence ». Surtout le courage, le courage de rompre avec ma propre façon de faire et de prendre un tout autre chemin.
J'ai ressenti comme une délivrance d'entendre un homme me parler soudain de ce que je faisais sans détour, sans y mêler des choses qui ne me concernaient pas, et de l'entendre me parler en clair, sur un ton strict, honnête et direct.

LE JEUNE CINEMA

Question Pourriez-vous définir brièvement le jeune cinéma suédois ? Nous ne pensons pas à Sjöman, Donner et Widerberg, mais aux plus jeunes.

Bergman Oui, vous voulez dire Cornell et Halldoff, Troell, Grede et Stig Björkman. Je trouve que c'est chic que cela ait lieu, que, sans arrêt, des choses **voient le jour.** Et qu'elles soient si variées, qu'elles se projettent en tellement de directions différentes. Voilà un climat cinématographique que nous devons être heureux d'avoir. Et il y a aussi tous ceux qui sortent de notre école de cinéma.

Question Que pensez-vous du jeune cinéma en dehors de la Suède ?

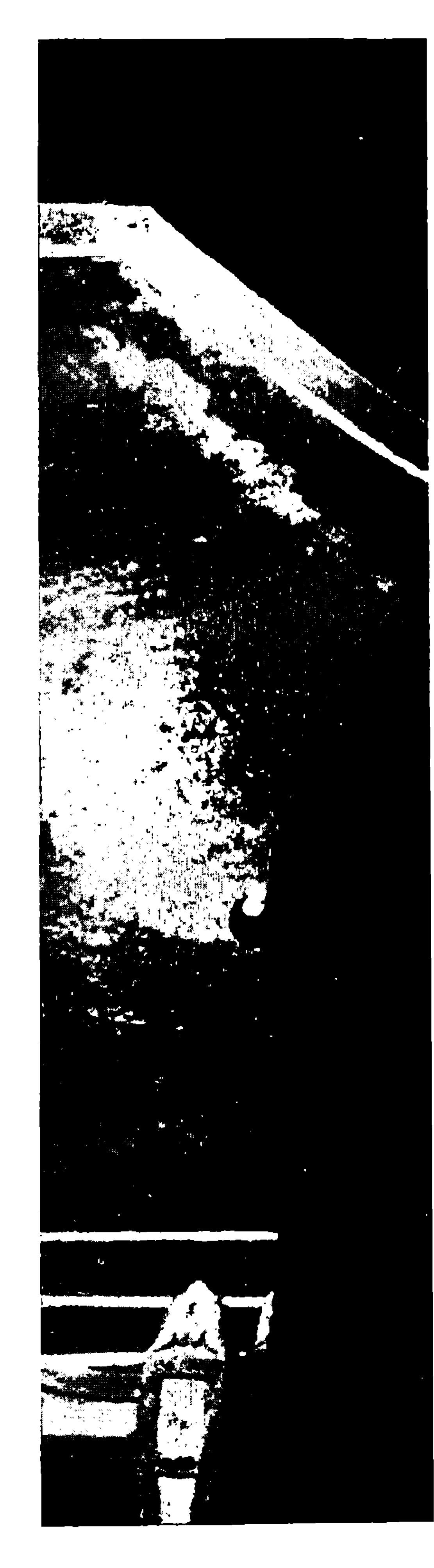
Bergman J'aime beaucoup le New American Cinema. Il me plait même drôlement. Il déborde tellement de vie. Ses auteurs se fichent totalement de ce dont il peut avoir l'air et de ce qu'il deviendra. Chez eux, nulle trace de l'affectation et du maniérisme français, rien de borné ou de compliqué, de guindé ou de stérile. Et ils y mettent tellement le paquet que... que...

Question ... qu'ils en font craquer leurs bretelles !

Bergman Exactement. Et tout cela avec un désarroi, une vitalité et une joie que je trouve excellents.

(Propos recueillis au magnétophone par Stig Björkman, Torsten Manns et Jonas Sima. Traduit du suédois par Kerstin L. Bitsch. Publié avec l'aimable autorisation de « Chaplin ».)

(1) « Oiseau » se dit « fagel » en suédois et « vogel » en allemand.
(2) « Je suis curieuse » est un film en deux époques, « Je suis curieuse, jaune » et « Je suis curieuse, bleu », jaune et bleu comme les couleurs du drapeau suédois. Jusqu'à présent, n'est sortie à Paris que la première époque, « Je suis curieuse, jaune ». — N.d.T.





NAIMA WIFSTRAND ET MAX VON SYDOW DANS « L'HEURE DU LOUP ».

Postface

Les bruits d'un plateau où l'on s'apprête à tourner un plan montent sur le générique de « L'Heure du loup », carton noir où s'inscrit le titre « Vargtimmen ». Ecran noir en fait, image (si l'on peut dire) d'une nuit totale qui précède les réelles, les lumineuses premières images. Dans cette nuit d'avant le film que très vite la lumière du film va chasser, pourtant rien ne dort. Quelque brouhaha laisse bien vite deviner que s'achèvent tous préparatifs pour qu'enfin, au moment voulu, l'ordre donné de tourner, le film et la lumière ensemble prennent possession de l'espace entier, du **seul** espace qui soit alors, celui du cadre, celui de l'écran. Une voix se fait entendre, donnant cet ordre. Moteur : la nuit quitte l'écran où parait dans une lumière de crépuscule le visage las de Liv Ullmann.

Le tout, passage de la nuit au jour, du noir à l'image, de la gangue mystérieuse du tournage à l'éclat et l'évidence du film, du cinéma se faisant au plan tourné et projeté, le tout dure quelques dizaines de secondes. Assez pour ancrer le récit dans une sorte de nuit originelle ; assez pour qu'à l'arrivée de la lumière et des premières images l'on pense sortir d'un rêve confus et s'éveiller — éveil à un autre rêve ?

Nuits sans nuit. Pareille ouverture d'ombre d'abord s'accorde et répond au thème crépusculaire développé par le film. Bergman définit plus haut l'heure du loup comme heure mythiquement de toutes mues, vampiriques ou animalières, liées à la mue de la nuit en jour et du jour en nuit ; point où se confondent veille et sommeil, où également ils valent puisque c'est indifféremment au travers de l'une ou de l'autre que les cauchemars prennent corps. Aux aubes interminables (jusqu'à se prolonger en crépuscules) que ne cesse de traverser le film, il fallait, si brève fût-elle, qu'une vraie nuit préludât.

Avant que la lumière soit. Mais au-delà de la valeur thématique de cette correspondance, la nuit noire initiale ne recouvre rien d'autre (que nous puissions percevoir) que les préparatifs avant le tournage d'un plan. Et non d'un quelconque plan ; précisément du **premier** plan du film, celui que nous voyons dès que le moteur tourne.

Le travail sur le plateau qui permet, produit (du moins est censé produire) et précède directement ce premier plan reste irrévélé (sinon par quelques sons saisis à l'aveuglette). Comme s'il était dans la nature de ce qui prépare et présage à l'impression (et la reproduction) des images par la lumière d'être, de demeurer réfractaire à toute lumière. Occulté, ce qui rend visible.

Or, c'est la banalité même de tout film (de toute pellicule impressionnée) que d'être ce qui seul demeure visible de tout le travail menant au visible.

Contre-courant. Si Bergman pourtant choisit pour inaugurer son film de rappeler qu'il est issu d'un tournage, et identifie ce stade de gestation comme une nuit d'où sourd à un certain moment toute la suite des images, comme un en-deçà de la représentation qui d'un coup basculerait dans le spectacle, c'est peut-être que cette situation du film par rapport à sa source, n'est pas si simple, ni dénuée de tout mystère.

Ce qui est affirmé par-là, n'est-ce pas que le film, même s'il semble découler comme naturellement de son tournage, non seulement l'oblitère complètement, mais en quelque sorte le chasse de lui-même, s'en libère, de la même manière un peu que le songe s'affranchit de la nuit qui le permet en se donnant une lumière propre, ou des impressions qui le façonnent en se créant une logique privée, en s'ouvrant un chemin loin de tous sentiers fréquentés ?

Au cheminement même du rêve ressemblerait ainsi le déroulement du film, rêve à sa façon, rétif aux trajets imposés, virant de bord à son propre gré. S'accrédite alors une certaine idée du film comme objet indépendant, libre en fin de compte des contraintes narratives ou formelles qu'impuissamment voudrait lui imposer son « auteur » : le film comme organisme vivant, produit certes, mais d'une certaine façon se produisant lui-même.

Point de rupture. On se souvient que le récit croisé de « Persona » était encadré en son début et sa fin, ainsi qu'en son milieu brisé, par l'image incongrue des mécanismes de projection de la pellicule et par la cassure de celle-ci. Impression que le film « souffre », qu'il se casse sous l'effet de la fiction, qu'il réagit à elle ; dans « L'Heure du loup », l'impression qu'une fois lancé par le mot « moteur » le film suit librement sa voie ; et le rappel aux deux-tiers du film du carton du générique implique non que la continuité dramatique soit brisée et le spectateur réveillé, mais plutôt que le film lui-même impose ses caprices ou sa logique secrète au rituel chronologique de toute projection ; roulé en boucle comme les rêves, il repart pour un nouveau cycle.)

Mais Bergman dit un peu plus haut qu'il eut pour « L'Heure du loup », au moment du tournage, la même idée que pour « Persona » : d'encadrer réellement le film d'un « prologue » et d'un « épilogue » où l'on verrait Liv Ullmann se confier à la caméra de Bergman sur le plateau de « L'Heure du loup ». Il ajoute aussitôt que la force, la nature elles-mêmes du film l'ont **empêché** de satisfaire ce projet. Qu'en conclure, sinon justement qu'une fois lancé le film existe indépendamment de la volonté de Bergman, se trouve capable de résister à tel souci esthétique.

Rêve rêvé. « L'Heure du loup » poursuit par-là la même rébellion du cinéma qui se faisait jour dans « Persona ». Tout se passe comme si, dans les deux, dès les premiers plans, le film existait de ses propres vie et forces. Brisant ici sa fiction (en même temps que brisé par elle), là au contraire lui lâchant la bride, la faisant se multiplier d'elle-même.

La construction de « L'Heure du loup » témoigne que le film, en tout moment, fut plus fort que son « auteur », placé dans la position de subir une logique, un ordre des enchainements de faits que **personne** ne peut avoir **voulus**, tant ils sont inexplicables, personne, sauf peut-être cela même qui s'est mis à rêver **dans** le film.

La plus aberrante suite de **décrochements** guide en effet le récit : cela commence par le passage plus haut décrit de la nuit au jour ; Liv Ullmann apparait, se confessant, livrant le récit de son aventure comme si elle en était au bout. Elle parle du journal de son mari. Et dans cette première narration (seconde déjà par rapport au noir initial) viennent s'inscrire très vite des « illustrations », un second récit, peuplé de « personnages » celui-là, qui prend le relais de la confession. Ce récit avance, en arrive jusqu'au moment où Liv Ullmann découvre le journal de son mari, en lit les pages. Un troisième récit se superpose donc aux deux premiers. Liv reprend le relais des images qui avaient illustré, en la débordant complètement, sa propre confession initiale. Mais cette lecture à son tour s'illustre de scènes et tableaux : un quatrième récit s'est greffé en cascade sur les précédents. Les fantasmes les plus violents s'évadent à la faveur de cette nouvelle démultiplication du déroulement narratif. Jusqu'au moment où Liv avoue sa lecture à son mari. Commence une longue nuit, où les fantasmes du couple, jusqu'ici convergents, complémentaires (on ne sait pas **qui** les rêve), se développent communément. Après la nuit au château, point maximal de l'éruption fantasmatique, l'édifice de cartes pièce à pièce se détruit. Les personnages s'effacent, fondent dans la nuit. Le peintre fuit dans une forêt, meurt s'il n'était déjà mort, déjà fantôme rêvé par sa compagne. Liv seule désormais (non sans le journal) reprend et continue sa confession où elle en était restée, même gros plan qu'au début, comme s'il ne s'était écoulé entre deux gros plans du même visage qu'une fraction de seconde et que tout reste encore à dire, une nouvelle fois. Cette fraction de seconde, qui dure tout un film, de quoi peut-elle être dilatée, sinon de la temporalité propre au rêve : le film (si l'on tient pour étant le film ce premier plan qui suit le noir du tournage, Liv Ullmann parlant à la caméra que l'on sait être là) s'est mis à rêver. Entre deux plans identiques et qui devraient se suivre, tout un rêve s'est intercalé, avec ses retours cycliques aux mêmes jalons (le journal, le château), son auto-alimentation, ses réincarnations et métamorphoses de morts en vivants et d'hommes en bêtes. Le film s'est fait rêve, et quand on en arrive au réveil, c'est comme si rien n'avait bougé, hormis le rêve.

Jean-Louis COMOLLI



« L'HEURE DU LOUP » : INGRID THULIN, MAX VON SYDOW



le cahier critique

Pier Paolo Pasolini : « La Terra vista dallà Luna »
(in « Le Streghe » : Ninetto Davoli, Totó, Silvana Mangano).

Bleu

L'HORIZON. Film français en couleur de Jacques Rouffio. **Scén. et dial.** : Georges Conchon, d'après son roman « Les Honneurs de la Guerre ». **Images** : Raoul Coutard (Eastmancolor). **Musique** : Serge Gainsbourg. **Son** : Hamard. **Montage** : Hélène Muller et Jacques Rouffio. **Production** : Production Internationale Cinévision (Jacques Rouffio et Francis Girod) 1967. **Distr.** : SICA. **Durée** : 1 h 39 mn.

Premier sentiment suscité par « L'Horizon » : la panique, de cette panique qu'infligerait une glissade sans origines au sein d'un milieu à la fois autonome et familier. Quel qu'il soit, un film maintient d'habitude des choix. Un plan de Godard ou de Resnais, de Ray ou de Kazan, est signé, marqué. Un plan de « L'Horizon », premier film de Jacques Rouffio, non. Un plan de « L'Horizon » est dans le vague, points de départ et points d'arrivée en suspension. Reste alors ce naturel entier qui donne illusoirement l'impression de couler de source. On pense à Truffaut, à Vigo, à Becker. Puis, la surprise passée, l'indéfinition systématique du film prend son sens. « L'Horizon » est un premier film. Stade douloureux, le premier film : c'est à la fois le moment des partis pris, et celui où le cinéma, pratiquement, dépasse de toute part. La quête au style dans l'inconsistance, l'oscillation entre flou et fermeté et, finalement, le vertige. En cela, « A bout de souffle », tout entier dressé **contre** le style, fut un premier film chef-d'œuvre, la rage de ce vertige. Or, ce que Godard pourfendait, Rouffio l'omet. Il ne va pas contre le style, mais **sans** lui. Lucidité suprême, sagesse et force. Pas la peine de brusquer les choses, le cinéma est un lieu complexe de trahisons et de mystères, pour cette première approche allons-y tout doucement, avec respect et modération.

Attendre : ce sera la première attitude à prendre devant images et sons. Attendre avec circonspection. Attendre le style, car ça viendra ou pas, qu'on le veuille ou non, une forme, un ton, n'étant au fond que la somme des images qu'un homme porte en lui. Et surtout faire le mort, laisser le cinéma entièrement libre. Apparemment. Car ce premier effacement est exclusivement tactique, on s'en doute. L'on s'efface, soit, mais pour mieux s'affirmer, l'actif l'emporte peu à peu sur le passif, le personnel sur le laisser-aller, l'élaboration sur le négligé, etc. Prenons les comédiens. Les comédiens, il semble bien d'abord qu'on les ait laissés jouer, tranquilles, tout seuls. Ils viennent, ils vont librement, ils jouent la comédie avec intonations, mimiques, etc., sans contraintes aucunes. Et puis s'impose une harmonie, leur jeu même se trouve pris dans un sens, dessert une fonction, une volonté d'auteur. Ainsi à tous les stades, montage, lumières, décors, costumes. La forme de présence de « L'Horizon » n'est pas d'emblée frappante. Derrière chaque image, l'envers du tapage : une ténacité discrète, s'organisant lentement par influx sous-jacents.

Attitude que l'on retrouve aussi dans l'organisation du sens, et la construction dramatique. Comme si Rouffio tentait d'abord de comprendre par les archaïques moyens de la tendresse et de la douceur, effaçait de son regard toute idéologie, préexistante, et faisait table rase. Entre Meril, Perrin, Dary, les personnages annexes, des rapports d'abord simples, posés, semble-t-il, par à-coups d'impulsions. Ces relations, ce ne sont pas, édifiées à partir d'une signification donnée, des illustrations d'idées ; elles laissent au contraire les signes déborder d'elles-mêmes, conclusions apparemment spontanées d'une longue maturation d'indétermination. Là encore, refus d'action. Et là encore, la naïveté spécieuse de l'attitude n'a d'égale que sa perversion réelle. La passivité respectueuse étant bien sûr le fruit du plus savant des calculs (les sens, inutile de le dire, ne viennent jamais « tout seuls », au cinéma comme ailleurs). Quant à Rouffio, il mène où il le veut son monde, sans jamais forcer quoi que ce soit, et, surtout, sans nulle part lui révéler qu'il le mène.

Contrairement à ce que pourraient laisser croire les décors, les costumes, et une partie de la presse critique, « L'Horizon » ne concerne pas directement 17, en France. L'époque n'est que **moyen,** le caractère partiel et partial (un député particulier, le seul milieu paysan, etc.) de l'analyse historique doit le faire comprendre : fin en soi, cette analyse rendrait le film inadmissible puisqu'il deviendrait dès lors, de par ses lacunes mêmes, généralisateur de faits particuliers. Non. Intrigue, guerre, personnages, se combinent ici dans un but précis difficilement perceptible d'emblée, d'abord orné, contourné, détourné, par cette « passivité » chère à Rouffio, jusqu'au moment enfin où il se distingue plus nettement. Un but fort simple : réfléchir et faire réfléchir. C'est-à-dire adopter d'emblée un thème suffisamment général pour être exemplaire et conduire main dans la main le spectateur à travers les différents niveaux de l'abstraction choisie. L'abstraction ? Grosso modo, la prise de conscience. Notion — Fonction — Importance. Là le film rejoint son titre, « L'Horizon » : concevoir l'horizon, savoir l'existence des limites, des cloisonnements, des partis, des intérêts, pour ensuite se situer, et redevenir maître de son propre destin. Donnée extrêmement complexe et abstraite que Rouffio signifie par tout un système de relations concrètes, qui tend à organiser le film en une vaste métaphore ramifiée. Le drame Antonin - Elisa d'abord, conjugué en deux types de temps opposés : passif-actif, sommeil-veille, inconscience-conscience. Drame personnel plaqué lui-même sur une situation qu'il signifie en bloc : la France politique de la Première Guerre mondiale, figurée concrètement par divers personnages épisodiques, représentatifs des mécanismes sociaux de 17.

Un jeu incessant, donc, de mécanismes entièrement concrets, dépassés de toutes parts et constamment devancés par cette forme plus générale, qui les meut.

En prime, il y a malheureusement dans « L'Horizon » un certain nombre de contradictions agaçantes. Agaçantes parce que de celles qui font tourner en rond la totalité du cinéma de « réflexion politique » français.

Une réflexion sur l'aliénation (sur la prise de conscience, ce qui est la même chose) est par essence révolutionnaire : pourquoi dès lors la dire par l'intermédiaire de signifiants qui en trahissent la portée (personnages d'origine bourgeoise) ? Eternel problème du cinéaste français qui semble ne pouvoir sortir des **formes** spécifiques à son milieu d'origine.

Il est évident d'autre part qu'un film traitant de la prise de conscience se doit d'atteindre **d'abord** le public dont c'est la **nécessité** vitale. **Culturellement** parlant, de tels spectateurs sont **définis.** On ne fait pas le même film pour Publicis ou pour Billancourt. Dès lors, c'est dans la structure même du film que règne la contradiction : des personnages concrets « portent en eux » par un jeu de construction une réflexion d'ordre général. Du fait de ce glissement abstrait-concret, concept-image, tout ici n'est que suggéré, alors que rien n'est dit. Très justement Jean-Louis Bory, sans doute sans se rendre compte du tort qu'il faisait à l'œuvre, a dit à son propos qu'elle était faite sur la litote. Ce qui signifie clairement que le message final du film n'est pas lisible de lui-même, tel quel, mais qu'un décryptage est nécessaire, donc un certain précédent culturel. Celui que précisément ne peut avoir le public auquel tel propos s'adresse.

Mais plus que de litote c'est d'ellipse qu'il s'agit ici. D'une époque, Rouffio, on l'a vu, cherche à retenir ce qui l'excède, sa qualité d'abstraction. Le passé et ses signifiants esthétiques ont donc été restitués, réorganisés. L'on a repoussé loin la fidélité scrupuleuse. Costumes, décors ne cessent de se trahir. Une robe longue, un uniforme 14-18, mais des couleurs crues, un schématisme omniprésent, qui forcent un curieux va-et-vient entre passé et présent, et qui font d'un paysage ou d'un habit plus une idée, issue d'un espace proprement cinématographique, qu'une réalité reconstituée. Une époque tout juste rappelée, jamais vécue, et sans cesse dépassée.

Ce schématisme appliqué à la direction d'acteurs, sans changer de sens change de mode. L'expression s'ordonne ici en une sorte de quête à l'essentiel. « Que chaque ligne du dessin soit un caractère du modèle. » Comme si l'on avait seulement fixé sur pellicule ces moments où le visage bascule, de l'apparence au caractère ; idées et sentiments juxtaposés, au maximum de leurs intensités. D'où cette direction très expressive des comédiens. D'où cette mosaïque de temps forts signifiants au maximum : l'individu reconstruit au plus dense (donc au plus mystérieux) de sa subtilité. Le visage de Dary, et sa tristesse forte. Les joues rosées hautes de Meril, et sa maturité d'enfant. Le regard de Perrin, et le front en 17.

Combiné, ce travail sur photo, décor, jeu d'acteur, costume, sens, donne en fin de compte au film une épaisseur d'ensemble où se jouent entièrement cinéma et cinéaste : un bain étrange de réminiscences, d'oublis, d'omissions volontaires et d'actualité brûlante. La crudité de ce passé d'histoire égare. Et la perspicacité que met le cinéma à faire revivre en une vague analogie de signes et de lieux, selon une modalité de temps autre, ces interférences, s'impose dès que le regard se prend à fixer cet incessant jeu de temporalités. A la fois mort au travail et mort ayant travaillé, espaces conjugués de la résurrection et du souvenir, amalgames de lointains et de proches renvoyés l'un l'autre à l'infini.

A cela, s'ajoutant le fait que l'abstraction de la thématique choisie, opposée à l'hétérogénéité concrète de la mise en forme, offre une lecture d'ensemble de l'œuvre presque féerique. Comme si de par sa densité, la réflexion résonnait en échos jusqu'en les plus originellement « insignifiants » des sons et des images. Les éléments symboliques et les éléments « neutres » semblant ainsi s'interpénétrer jusqu'à l'insolubilité : le bleu d'un ciel d'automne, l'amour d'Elisa pour Antonin, une branche d'arbre, le vent dans la campagne, l'aliénation des consciences en 17, en général, quelques calèches, un perron quand la nuit tombe, la musique de Gainsbourg, tout cela radicalement inséparable, en perpétuel reflet.

Et malgré inachèvements et contradictions, peut-être est-ce là la force de ce premier film, indécis par tactique, concret dans l'abstraction, d'un seul bloc mais diffus : l'obstination d'une réflexion pénétrante jusqu'à l'impénétrable, cet acharnement calme à parler coûte que coûte les problèmes du monde et à les faire se réfléchir comme immédiatement dans l'affleurement du cinéma aux choses ; marque la plus affirmée — manière de perfection — des œuvres d'aujourd'hui.

Sébastien ROULET.

Tobie et le diable

HISTOIRES EXTRAORDINAIRES Film franco-italien en Eastmancolor. **METZENGERSTEIN** : **Réalisation** : Roger Vadim. **Scénario** : Roger Vadim et Pascal Cousin d'après une nouvelle d'Edgar Allan Poe. **Images** : Claude Renoir. **Montage** : Hélène Plemiannikov. **Interprétation** : Jane Fonda (La jeune châtelaine), Peter Fonda (son cousin), Philippe Lemaire, Françoise Prévost, Annie Duperrey. **WILLIAM WILSON** : **Réalisation** : Louis Malle. **Scénario** : Louis Malle d'après une nouvelle d'Edgar Allan Poe. **Images** : Tonino delli Colli. **Montage** : Franco Arcalli et Suzanne Baron. **Interprétation** : Alain Delon (William Wilson et William Wilson), Brigitte Bardot (La jeune femme qui joue), Katia Kristina, Umberto d'Orsi. **IL NE FAUT PAS PARIER SA TETE AVEC LE DIABLE** : **Réalisation** : Federico Fellini. **Scénario** : Federico Fellini et Bernardino Zapponi, d'après une nouvelle d'Edgar Allan Poe. **Images** : Giuseppe Rotunno. **Montage** : Ruggiero Mastroianni. **Interprétation** : Terence Stamp (Toby Dammit), Salva Randone, Anne Tonietti, Fabrizio Angeli. Pour les trois sketches, **musique** : Nino Rota. **Production** : Les films Marceau (Paris) - P.E.A. (Rome). **Distribution** : COCINOR. **Durée** : 2 h 03 mn.

Comme « Le streghe », sorti peu avant, confirme la stérilité du principe de la rencontre qui fonde les films à sketches ; des trois courts métrages ici réunis, la commune référence à Poe se contente de signifier l'homogénéité du produit, sans que celle-ci se fasse en réalité sur autre chose que le caractère « all-star » des génériques. D'autant que des trois, un seul — le Fellini — est à la hauteur du propos initial (transposition cinématographique de l'univers-Poe), réduit par les deux autres au rang de prétexte étrangement révélateur ; la fidélité à Poe étant d'ailleurs à la mesure du ratage de ceux-ci, de la réussite de celui-là.

Passons donc sur la laideur et le manque d'invention, la vulgarité de « Metzengerstein » ; la « neutralité » de « William Wilson » (procédant d'une juste estimation d'un côté glaciaire de Poe, mais virant quelquefois à l'académisme). Minimum d'invention et de trouble ici, là vulgarité et insincérité : rien d'extraordinaire dans ces histoires.

La troisième, à l'opposé, justifie à elle seule le titre du film, et toute l'entreprise : non sans quelque paradoxe, les fantasmes nordiques et abstraits de Poe nous sont ici intégralement restitués par leur rencontre avec les obsessions méditerranéennes et concrètes de Fellini, qui réussit la première restitution véritable de cette « vapeur mystérieuse et pestilentielle, à peine visible, lourde, paresseuse et d'une couleur plombée » qui enveloppe la Maison Usher et toute l'œuvre de Poe.



Federico Fellini : « Il ne faut pas parier sa tête avec le Diable ». (Terence Stamp).

Car, plus qu'un texte en particulier, d'ailleurs transposé en termes actuels (opération non seulement légitime puisqu'elle conserve un rapport de contemporanéité essentiel, mais inéluctable, le film « à costumes » étant impensable ici pour tout ce qu'il implique d'anecdotique), « Il ne faut pas parier... » adapte tout Poe d'un coup. Qu'on relise pour s'en convaincre la description de ce drogué photophobe et blafard, Roderick Usher : pas un trait, physique

ni moral, qui ne s'applique au personnage de Terence Stamp ; qu'on évoque, à propos de la course en voiture dans les anneaux sans cesse resserrés d'un labyrinthe fantasmagorique, les implacables tourbillons du Maëlstrom...

A partir des deux personnages centraux (le « héros » et le diable, les deux seuls dont la monstruosité soit proprement inhumaine), le fantastique envahit tout le film, transformant la pourriture toute terrestre de personnages et de situations typiquement felliniens en une vision terrifiante et sulfureuse, amplifiée par les dominantes sinistres et les brumes de l'image : contrairement à tant d'adaptations (Corman) où l'on s'efforce, à grand renfort de fumigènes, de susciter un dépaysement hâtivement qualifié de fantastique, ce sont ici les pestilences du récit qui appellent et justifient les plans enfumés. Cinéma maximal, qui use à fond de toutes les ressources de l'image (magnifique photo de Rotunno), du montage (la séquence littéralement indescriptible de la course en auto), du son, et dont la démesure est seule apte à rendre compte de ce comble de la littérature (cf. à ce sujet ce que dit Ricardou d' « Arthur Gordon Pym ») : l'œuvre de Poe. — Jacques AUMONT.

La sorcellerie à travers les femmes

LE STREGHE (LES SORCIERES). Film italien en technicolor. **LA SICILIENNE** : **Réalisation** : Franco Rossi. **Montage** : Giorgio Serralonga. **Interprétation** : Silvana Mangano (Nunzia), Pietro Tordi (Le père). **SENS CIVIQUE** : **Réalisation** : Mauro Bolognini. **Montage** : Nino Baragli. **Interprétation** : Silvana Mangano (La jeune femme), Alberto Sordi (Le chauffeur accidenté). **LA TERRE VUE DE LA LUNE** : **Réalisation** : Pier Paolo Pasolini. **Montage** : Nino Baragli. **Interprétation** : Silvana Mangano (Assurda Caï), Totó (Ciancicato Miao), Ninetto Davoli (Baciù), Laura Betti (Une touriste), Luigi Leoni (Un touriste). **LA SORCIERE BRULEE VIVE** : **Réalisation** : Luchino Visconti. **Montage** : Mario Serandrei. **Interprétation** : Silvana Mangano (Gloria), Annie Girardot (Valeria), Francisco Rabal (Le mari de Valeria), Leslie French (L'industriel), Massimo Girotti, Veronique Vendell, Clara Calamai. **UNE SOIREE COMME LES AUTRES** : **Réalisation** : Vittorio de Sica. **Montage** : Adriana Novelli. **Interprétation** : Silvana Mangano (Giovanna), Clint Eastwood (Le mari de Giovanna). Pour les trois sketches, **musique** : Piero Piccioni. **Images** : Giuseppe Rotunno. **Son** : Vittorio Trentino. **Cameraman** : Giuseppe Maccari. **Production** : Dino de Laurentiis. **Distribution** : Artistes Associés.

De sorcellerie il est question à plusieurs niveaux dans ces cinq sketches. C'est d'abord le prétexte thématique de leur réunion : tour à tour mystérieuse (Visconti), maligne (Bolognini), folle (Rossi), fable (Pasolini), rêveuse et rêvée (de Sica), la femme est de toutes façons une sorcière, nature perverse, c'est-à-dire susceptible de détours, qu'incarne remarquablement Silvana Mangano, dans une interprétation authentiquement protéenne.



Luchino Visconti : « La Sorcière brûlée vive » (Silvana Mangano).

En ce qui concerne la mise en scène, rien de sorcier en revanche dans les sketches de de Sica (même veine paresseuse et vulgaire que « Sept fois femme »), Bolognini (routine anecdotique avec une savoureuse performance d'Alberto Sordi en prolétaire accidenté) et Rossi (délire mesquin et grimaçant sur des clichés « ethnographiques siciliens »). Mais on passe à d'autres prodiges, de mise en scène avec Visconti, de poétique avec Pasolini.

« La terra vista dalla luna » est encore, comme l'écrivait Fieschi (« Cahiers » n° 195) à propos de « Uccellacci... », une « fable questionnante », conte philosophique sans leçon ni moralité, ou qui contient plutôt, par fidélité formelle et ironique au genre une moralité sitôt minée qu'énoncée. Mais ici, le resserrement dans la durée enlève aux errances de Totó et Ninetto leur aspect inquiétant, et accentue par accélération leur burlesque. Le conte s'en trouve délesté de toute âpreté questionnante, de ses temps morts d'angoisse (cf. dans « Uccellacci... » la scène de « I cinesi... »). Les éléments de fantaisie au contraire — et pour une fois on peut donner au mot toute sa force — se succèdent avec une telle rapidité que c'est à une sorte de merveilleuse et aérienne sécheresse dans la générosité bouffonne que Pasolini aboutit.

Le film de Visconti appartient à un vieux monde mort (encore le nôtre) où des gens riches se réunissent l'hiver dans des châlets pour bêtifier, partouzer, et s'entre-déchirer avec élégance. Homogènes à ce monde, fiction et narration du sketch de Visconti rivalisent de « futilité ». Mais, avec quelle intelligence, un scénario complètement conventionnel au départ (une star très belle, en proie au désir des hommes et à l'envie des femmes) bifurque dans des directions complètement inattendues. Ainsi, dans la scène où Silvana Mangano est dépouillée de ses artifices et maquillages, lorsque celle-ci apparaît bizarrement, autrement, belle, alors qu'on s'attendait à la révélation d'on ne sait quelle monstruosité physique.

Quant à la fluidité, à la précision de la mise en scène viscontienne, jamais n'avaient été aussi aigus les aguets félins d'un regard qui analyse et embrasse à la fois, comme ces miroirs sphériques des tableaux flamands, qu'on appelait justement des « sorcières ».

A remarquer, une fois de plus, la beauté, et surtout, l'intelligence de la photo de Rotunno, qui fournit au conte pasolinien ses pastels acidulés, au sketch de Visconti, ses palpitations d'ombre. — Sylvie PIERRE.

13 films français

Adolphe ou L'Age tendre. Film en couleurs de Bernard T. Michel, avec Ulla Jacobson, Philippe Noiret, Claude Giraud, Jean-Claude Dauphin, Maria Mauban, Claude Dauphin.

Capitaine Singrid. Film en couleurs de Jean Leduc, avec Elga Andersen, Robert Woods, Georgia Moll, Marc Michel, Jean-Claude Bercq.

Ce Sacré grand-père. Film en couleur de Jacques Poitrenaud, avec Michel Simon, Marie Dubois, Yves Lefèvre, Thalie Fruges, Serge Gainsbourg.

Les Encerclés. Film en scope et couleurs de Christian Gion, avec Brigitte Fontaine, Jacques Higelin. — Voir notre précédent numéro, page 61.

Histoires Extraordinaires. Film en scope et couleurs de Roger Vadim, Louis Malle, Federico Fellini. — Voir critique dans ce numéro, page 62.

Les Idoles. Film en couleurs de Marc'O, avec Bulle Ogier, Jean-Pierre Kalfon, Pierre Clémenti, Michèle Moretti. — Voir critique dans notre prochain numéro.

La dernière en date des victimes de ces sorties sabotées dont il est question dans l'éditorial de ce numéro. Le film est l'adaptation cinématographique de la pièce montée par Marc'O. Dans la pièce — choix ou contrainte de l'emplacement théâtral — un lieu unique et nu de décors servait de réceptacle pur, non signifiant par lui-même, à un récit entièrement pris en charge par les dialogues et les chansons. Le passage au cinéma pouvait sembler à première vue imposer l'idée d'une utilisation de ses pouvoirs réalistes. Sans se priver de ceux-ci, c'est pourtant un parti plus subtil que Marc'O a adopté. Le récit étant partiellement porté par des lieux nettement situés (studios d'enregistrement, appartement de Simon, maison de campagne avec son parc, etc.), il lui arrive de s'en abstraire par brusques indéterminations spatiales, décollages soudains qui ramènent le film à l'abstraction, donc à l'esprit du théâtre. Le détour par la visualisation enrichit alors le film d'un onirisme supplémentaire. Autre échappée et dynamique du film : son décrochage très net par rapport à sa pertinence satirique. Critique acerbe du monde « yé-yé », le film doit une grande partie de son efficacité poétique à l'appropriation d'éléments qui ne sont pas sans parenté avec lui — ne serait-ce que musicaux et gestuels. Ou bien faudrait-il reprendre la notion de « parodie » dans sa fécondité première : proprement, le « chant à côté ». — J.A.

Le Mois le plus beau. Film en couleurs de Guy Blanc, avec Georges Géret, Michel Galabru, Magali Noël, Yves Robert, Daniel Gélin, Jean Bouise, Muriel Baptiste.

Chronique provinciale visant à restituer, selon le mot de Truffaut à propos de Berri, la « France réelle » (celle de Pétain), dont Dewever illustra quelques représentants et qu'Autant-Lara, plutôt que de s'intéresser à son Nazarin germanique, eût mieux fait de traiter avec son cultivatetur de patates. L'histoire d'un pont, essentiel à l'économie du pays, pont successivement projeté, construit et détruit pour raisons stratégiques, oriente le film dans un sens pagnolien, à quoi concourent le décor méridional, la typification des acteurs et des dialogues, mais hélas... les parcelles de Pagnol ne sont pas Pagnol. — D.A.

La Motocyclette. Film en couleurs de Jack Cardiff, avec Alain Delon, Marianne Faithfull, Roger Mutton, Marius Goring, Catherine Jourdan, Jean Leduc.

Ne jouez pas avec les Martiens. Film de Henri Lanoë, avec Jean Rochefort, Macha Méril, André Vallardy, Haydée Politoff, Frédéric de Pasquale, Pierre Dac, Jean Ozenne.

Premier film, cette fois de modeste ambition, discret de mine et de ton, comme se forçant à l'anodin, au gentil, au rassurant. Cette complète absence d'agressivité fait un peu trop douce et mièvre la comédie, pâle la parabole, fragile l'exemple. Que les Martiens procréent en se baisant les lèvres, voilà une jolie souris accouchée d'une grosse soucoupe. Une petite part de satire seule conserve quelque acidité, grâce à Jean Rochefort, journaliste assez réjouissant. — J.-L. C.

Les Oiseaux vont mourir au Pérou. Film en scope et couleurs de Romain Gary, avec Jean Seberg, Pierre Brasseur, Maurice Ronet, Danielle Darrieux, Jean-Pierre Kalfon.

Ecoutons l'auteur, « gaulliste inconditionnel » chantre à ses heures de la TV U.N.R., (exemple d'objectivité et d'intégrité) : « Elle (le personnage incarné par Jean Seberg) apparait comme une personnalité étrange, mais l'on met très longtemps à s'apercevoir qu'au fond il s'agit d'une folle, et d'ailleurs, **dans la vie politique même cela existe. Toute l'histoire est criblée de fous qui n'apparaissent pas comme tels et qui menaient les peuples au massacre** » (c'est nous qui mettons en gras ces extraits de l'entretien accordé par Gary à Universal Film, lequel précise il est vrai peu à peu qu'il s'agit de... Hitler).

Pour le reste (mise en scène, par exemple) se référer à un autre texte (paru (!), dans les « Cahiers » même, numéro spécial « Romanesque », page 92) : « Il y a, à la limite, incompatibilité entre art et technique, une préoccupation « première » avec la technique étant presque toujours signe de stérilité d'imagination. Ni **Poudovkine**, ni **Chaplin**, ni **Proust**, ni **Joyce**... ne pensaient technique » (c'est nous, encore, qui soulignons). — J.N.

Treize Jours en France. Film en couleurs de Claude Lelouch, François Reichenbach.

Lors de la première du film, sur l'estrade drapée de bleu-blanc-rouge, notre championne nationale gaulliste Marielle Goitschell se tenait à la droite de Claude Lelouch, et M. le Préfet de Police Grimaud à sa gauche. — J.-L. C. et J. N.

Tu seras terriblement gentille. Film en couleurs de Dirk Sanders, avec Karen Blanguernon, Frédéric de Pasquale, Leslie Bedos, Victor Lanoux. — Voir, « C'est la Révolution ! », n° 202, page 60.

Le Viol du Vampire. Film de Jean Rollin, avec Solange Pradel, Bernard Letron.

Triste sort d'un premier film (plus ou moins commandé) qui se prend au sérieux, alors qu'il se prêtait à toutes folies ; fantaisie ratant son virage au tragique : pour quelques assez belles scènes d'éroto-vampirisme, parce qu'audacieuses, même si leur effort à renouveler les mythes les plus rebattus (on voit surgir des mers une Reine des vampires) tend parfois au ridicule, combien de scènes d'explication pataugeantes... de personnages, inspirés quand ils sont nus, ne sachant où se mettre dès qu'ils sont vêtus d'habits de ville et de conventions... — J.-L. C.

18 films américains

A Dandy in Aspic (Maldonne pour un Espion). Film en scope et couleurs de Anthony Mann avec Laurence Harvey, Mia Farrow, Tom Courtenay, Harry Andrews, Peter Cook, Per Oscarsson.

Film complètement anonyme (quel qu'en soit le responsable, Mann ou Harvey, qui le termina à la mort de celui-ci), saboté au départ par la nature routinière de l'entreprise, qui réduisait toute idée — et surtout la forte idée centrale du film — au rang de « gimmick ». Il est inutile et spécieux d'épiloguer sur la force de Mann à l'intérieur des genres et sur son incapacité face à des schémas artificiels : si « He Walked by Night » et « The Tall Target » (films dont il aurait pu se souvenir pour filmer des criminels traqués ou des espions) tiraient leur force de leur cadre, « Man of the West » avait

l'escalier semble un peu dérisoire à transgresser. Reste une réelle beauté du film en sa première demi-heure, due à un exceptionnel pouvoir de conviction réaliste dans la mise en scène. Peut-être pour la première fois au cinéma, **tout** est montré d'une école avec une justesse descriptive jamais brouillée tant qu'il n'est pas question d'aborder un « problème » de la scolarité. — S.P.

11 films italiens

A Ciascuno il Suo (A chacun son dû). Film en couleurs de Elio Petri, avec Gian Maria Volonte, Irene Papas, Gabrielle Ferzetti, Salvo Randonne, Laura Nucci. (Voir compte rendu de Cannes 1967, numéro 191, p. 45 (Y.K.).

A voir comme exemple d'une des tendances les plus représentatives, mais non les plus nouvelles du cinéma italien, tendance dégradée au cours des trente dernières années. Petri, Sciascia, Pirro, Volonté, noms à la mode, et, paraît-il, hommes honorables, se conforment à cette idée de producteur d'un cinéma de compromis satisfaisant à la fois Moravia et le public napolitain. Il fut un temps où ce compromis était anticonventionnel ; avant 45 avec Soldati et Lattuada. Après la guerre il devient social-démocrate (voir les premiers Germi et certains Monicelli). On en arrive maintenant aux appels du pied à Joe Levine. — B.E.

C'era una Volta (La Belle et le Cavalier). Film en scope et couleurs de Francesco Rosi, avec Omar Sharif, Sophia Loren, George Wilson.

La Cina e Vicina (La Chine est proche). Film de Marco Bellocchio, avec Glauco Mauri, Elda Tattoli, Paolo Graziosi, Daniela Surina, Pierluigi Aprà.
Voir entretien avec Bellocchio et compte rendu de Venise (Fieschi), nº 195, et critique dans un prochain numéro.

Le Dolci Signore (Pas folles les mignonnes). Film en couleurs de Luigi Zampa, avec Ursula Andress, Virna Lisi, Claudine Auger, Marisa Mell.
Ne vaut que par la violence de l'obsession sexuelle qui s'y donne libre cours. Traumatisée, fascinée par la virilité bestiale d'une sorte de primate italien, Ursula Andress hésite bien quelque temps, combat quelque répulsion, et hop ! se met à soigner ses angoisses. Belle franchise. — J.-L. C.

L.S.D. Inferno per pochi Dollari (Prisonniers du plaisir). Film en couleurs de Musa Middleton, avec Franco Pelegrino.

OK Connery (Opération Frère Cadet). Film en couleurs de Alberto de Martino, avec Neil Connery, Daniela Bianchi, Adolfo Celi, Agata Flori.

Pecos tire ou meurs. Film en scope et couleurs de M. Lucidi, avec Robert Woods, Erno Crisa.

Per pochi Dollari ancora (Trois cavaliers pour Fort Yuma). Film en scope et couleurs de Calvin J. Paget (Giorgio Ferroni), avec Giuliano Gemma, Sophie Daumier, Dan Vadis.

Sette Winchester per un massacro (Sept Winchesters pour un massacre). Film en scope et couleurs de J. Rowald, avec Guy Madison, Edd Byrnes.

Superargo e i Giganti senza Volto (Superargo contre les Robots). Film en couleurs de Nick Nostro, avec Ken Wood, Liz Barrett.

Le Streghe (Les Sorcières). Film en couleurs de Luchino Visconti, Pier Paolo Pasolini, Mauro Bolognini, Franco Rossi, Vittorio de Sica. Voir critique dans ce numéro, page 62.

3 films anglais

Attack on the Iron Coast (Attaque sur le Mur de l'Atlantique). Film en couleurs de Paul Wendkos, avec Lloyd Bridges, Andrew Keir.

Here we go round the Mulberry Bush (Trois petits tours et puis s'en vont). Film en couleurs de Clive Donner, avec Barry Evans, Judy Geeson, Angela Scoular.

The Mummy's Shroud (Dans les Griffes de la Momie). Film en couleurs de John Gilling, avec André Morell, John Phillips, David Buck, Elisabeth Sellars.

3 films allemands

Commissaire X dans les Griffes du Dragon d'Or. Film en scope et couleurs de Frank Kramer, avec Tony Kendall, Brad Harris, Jacques Bezard.

Un Cercueil de diamants. Film de Helmut Ashley, avec George Nader, Yvonne Monlaur.

Maigret fait mouche. Film en couleurs de Alfred Weidemann, avec Heinz Rühmann, Françoise Prevost, Gunther Stull.

2 films mexicains

Le Droit de naître. Film de Tito Davison, avec Eusebia Cosme, Aurora Bautista.

La Vengeance de la Momie. Film de René Cardona, avec Laurana Velasquez, Armand Hubert.

1 film danois

Mennesker Modes og sod Musik opstaar i hjertet (Sophie de Six à Neuf). Film de Henning Carlsen, avec Harriet Andersson, Preben Neergaard, Erik Wedersoe, Eva Dahlbeck.
Comme dans « La Faim », le récit, d'abord petitement naturaliste, se déroutant nous déroute, bafoue tous signes et sémaphores, s'autorise tous passages de niveaux. Mais, à l'inverse de ce dernier (déterminé par un souci de proximité à un « grand roman »), il progresse suivant les vraisemblances de la mythologie plus populaire des feuilletons (romans de cape et d'épée, récits d'aventures exotiques, publications pornographiques...) et par là même plus ouverte aux divagations oniriques. La narration avance avec un apparent arbitraire, convoquant des personnages que la stricte linéarité du récit ne semblait pas imposer, dérivant sur des pistes inattendues, franchissant les continents, selon un itinéraire zigzagant dont peu à peu croisements, rétrospections et filiations établiront la cohérence. Ce débordement des plans l'un sur l'autre, ces empiétements (plans dont on ne sait jamais s'ils sont rêvés, l'endormissement de qui les inaugure, de qui le réveil les dissipe) constitue une manière d'inconscient, non des personnages ou de l'auteur, mais du récit même. Inconscient que, comme tel, travaillent toutes sollicitations de l'eros, convenues ou aberrantes, dans la plus glauqe des ambiances.
D.A.

1 film espagnol

Dinamite Joe (Dynamite Jim). Film en scope et couleurs de Alfonso Balcazar, avec Luis Davis, Fernando Sancho, Maria Pia Conte.

1 film soviétique

Anna Karenine. Film en 70 mm et couleurs de Alexandre Zarkhi, avec Tatiana Samoilova, Nicolas Gritsenko, Maia Plissetskaia, Anastasia Vertinskaia.

1 film tchécoslovaque

Le Retour du Fils Prodigue. Film de Evald Schorm, avec Jan Kacer, Jana Brejchova, Dana Medricka, Milan Moravek. — Voir « Les ouvriers de la S.I.C. », nº 190, page 61.

Ces notes ont été rédigées par Dominique Aboukir, Jacques Aumont, Jean-Louis Comolli, Bernard Eisenschitz, Jean Narboni et Sylvie Pierre.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros (sauf spéciaux) : **5 F - Anciens numéros spéciaux** (en voie d'épuisement) : **10 F.** Les anciens numéros des Cahiers du Cinéma sont en vente à nos bureaux (63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e, 359 01-79), ainsi qu'à la LIBRAIRIE DU MINOTAURE (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6e, 033 73-02). **Port :** Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés :** 1 à 5, 8 à 12, 16 à 71, 74, 75, 78 à 80, 85, 87 à 93, 95, 97, 99, 102 à 104, 114, 123, 131, 138, 145 à 147, 150/151. **Tables des matières :** Nos 1 à 50, **épuisée ;** Nos 51 à 100, **5 F ;** Nos 101 à 159, **12 F.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats au **CAHIERS DU CINEMA, 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e, tél. 359-01-79** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.

En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire nº 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Frank Tenot.

été des premiers à briser celui-ci. Mann donc (puisqu'il semble qu'il ait tourné la plus grande partie) s'efforce ici, sans succès exceptionnel, de réussir des effets à la Sidney Furie, flatte l'égocentrisme de Harvey, tire de Courtenay la performance à laquelle celui-ci nous a habitués (jusqu'à sa réplique-mascotte : « Je suis d'une famille nombreuse »). Seul îlot de vie dans cette œuvre de papier, l'étonnante Mia Farrow, sœur cadette de Janet Leigh dans « L'appât ». Bref, une mort à Berlin qui a tout pour rendre mélancolique, surtout si on pense que Mann lui-même resta probablement inconscient de ce que devait être, logiquement, le propos du film : un homme partagé entre deux mondes et mourant de ne pouvoir retrouver sa terre natale. — B. E.

A Lovely Way to die (Un Détective à la dynamite). Film en scope et couleurs de David Lowell Rich, avec Kirk Douglas, Sylva Koscina, Eli Wallach.

Arizona Bushwackers (Les Rebelles de l'Arizona). Film en scope et couleurs de Lesley Selander, avec Howard Keel, Yvonne de Carlo, Scott Brady, Brian Donlevy, John Ireland.

The Ballad of Josie (Le Ranch de l'Injustice). Film en scope et couleurs de Andrew Mc Laglen, avec Doris Day, Peter Graves, George Kennedy.

Bandolero (Bandolero). Film en scope et couleurs de Andrew Mc Laglen, avec James Stewart, Dean Martin, Raquel Welch, George Kennedy.

Boom (Boom). Film en couleurs de Joseph Losey, avec Elizabeth Taylor, Richard Burton, Noel Coward, Joanna Shimkus, Michael Dunn, Romolo Valli, Fernando Piazza, Veronica Wells.
Liz Taylor de plus en plus mégère et limitée dans la tessiture de son jeu, Burton toujours aussi remarquable par son envergure shakespearienne, le couple de monstres profanes a encore sévi. Un des textes les plus faibles de Tennessee Williams, aéré sans ambages à grand renfort de courants d'air et d'effluves marins, et Losey, décidément sur une mauvaise pente, ont fourni la caution d'excellentes références intellectuelles, et quoi d'autre ? Vérifie par ailleurs la théorie chère à Fieschi selon laquelle tous les films contenant l'explication de leur titre sont nuls, mais, le moment venu de cette explication, nous valent en général une franche rigolade, surtout quand le titre en question se veut aussi insolite que « Boom » ou « Les oiseaux vont mourir au Pérou ». — S. P.

Daring Game (Commando Intrépide). Film en couleurs de Laslo Benedek, avec Lloyd Bridges, Nico Minardos, Joan Blackman, Michael Ansara.

Don't Make Waves (Comment réussir en Amour sans se fatiguer). Film en scope et couleurs de Alexander Mackendrick, avec Tony Curtis, Claudia Cardinale, Sharon Tate, Robert Webber.
Une heure durant, et dans une totale disette inventive, s'accumulent les situations les plus convenues sur les thèmes habituels aux vieilles comédies cyniques à l'anglaise (arnaque, arrivisme, veuleries en tous genres). Des culturistes en attente de concours de plage apportent ça et là, en d'impressionnants exercices, de musculaires (mais peu nerveuses) scansions, tandis que Tony Curtis place des piscines préfabriquées aux milliardaires californiens. Le beau temps ne sied pas à Mackendrick. Par chance, peu avant la fin, il se met à pleuvoir et venter, et les piscines, comme la maison racontée de « Muriel », se mettent à glisser, glisser et s'effondrent. Cyclone moins faste que celui d'antan, cyclone climatisé certes, mais une indéniable beauté dans ces creusements de parois rocheuses, ciment, boue, marbre et briques mêlés, dans ces maisons et cottages renversés, retournés, roulés à flanc de montagne, dévalant souplement le long des falaises, jusqu'à la mer. — J.N.

The Edge (En Marge). Film de Robert Kramer, avec Jack Rader, Tom Griffin, Howard Loeb Barbeuf. Voir « Entretien avec Robert Kramer » dans le nº 200, pages 114 à 117, « C'est la Révolution » dans le nº 202, pages 56 et 57, et critique dans le prochain numéro.

Firecreek (Les Cinq Hors-la-Loi). Film en scope et couleurs de Vincent Mc Eveety, avec James Stewart, Henry Fonda, Dean Jagger, Ed Begley.

How to save a Marriage... and ruin your Life (Bague au doigt... Corde au cou). Film en scope et couleurs de Fielder Cook, avec Dean Martin, Stella Stevens, Eli Wallach, Anne Jackson, Betty Field.

How to succeed in Business without really trying (Comment réussir en affaires sans vraiment essayer). Film en couleurs de David Swift, avec Robert Morse, Rudy Vallee, Michele Lee.
Dont on se demande — et le grave est qu'aucune réponse ne puisse tout à fait s'imposer, même si telle est la leçon du film — si l'abjection y est prise comme sujet par le cinéaste, ou si c'est celle du cinéaste (et de tout le système) qui a choisit de filmer un tel sujet. — J.-L. C.

One of our Spies is Missing (Un de nos espions a disparu). Film en couleurs de E. Darrell Hallenbeck, avec Robert Vaughn, David Mc Callum, Leo G. Carroll, Vera Miles.

The Power (La Guerre des cerveaux). Film en couleurs de Byron Haskin, avec George Hamilton, Suzanne Pleshette, Yvonne de Carlo, Barbara Nichols, Aldo Ray, Gary Merrill, Michael Rennie.

Searching for Venus (Corps Dévoilés). Film en couleurs de Dick Randall, avec Carol Wilson, Cindy Courtland.

The Shooting (La Mort Tragique de Leland Drum). Film en couleurs de Monte Hellman, avec Millie Perkins, Jack Nicholson, Warren Oates.
Qualité première du film : retrouver une tradition qu'il ambitionnait de démentir, ne serait-ce que par tout ce que les réalités de l'Ouest englobent de matière mythique. Le propos de Hellman et Nicholson — retrouver la pesanteur et l'aridité des déserts et des hommes de l'Ouest, stéréotypés et stérilisés (à leurs yeux) par le cinéma — appartient en effet à cette tradition à sa naissance, et nous ramène un peu à l'âge des chroniqueurs visionnaires. L'originalité de « The Shooting » est dans cette rencontre sans artifice d'un Ouest quasi-documentaire et d'autant plus savoureux, et des influences européennes (Jack London) qui irradient le film pour le faire basculer rétrospectivement dans un climat irréaliste par l'introduction, unique dans le western, du « cinéma dans le cinéma ». B.E.

The Spirit is Willing (Trois Fantômes à la page). Film en couleurs de William Castle, avec Sid Caesar, Vera Miles, Barry Gordon, John Mc Giver.

Up the Down Staircase (Escalier Interdit). Film en couleurs de Robert Mulligan, avec Sandy Dennis, Patrick Bedford, Eileen Heckart, Ruth White.
Guère plus révolutionnaire que l'anticonceptionnelle (voir « Love with the proper stranger », « Cahiers » nº 161), est la doctrine pédagogique ici ébauchée. Le dilemme du professeur coincé entre la vie (la sienne, celle de ses élèves, celle du savoir) et la mort (nécrose inhérente à toutes les institutions ; les scolaires en particulier, qui touchent tant au politique) sera résolu aux moindres frais : ceux de la vertu individuelle — opiniâtreté, lucidité, générosité — qui devra suffire à sauvegarder celle-là sans tomber dans celle-ci. Mais bien plus suspect encore que ces assises idéologiques douteuses, ce simulacre d'approche des problèmes (sexuels et sociaux en particulier), sitôt escamotés qu'abordés et dont il ne résulte qu'un anticonformisme lénifiant, comble le plus odieux de la bonne conscience américaine. Même pour un début, cet interdit de

